Deutschland.

Von

Anne Germaine Baronin von Staël Holstein.

Aus dem Französischen übersetzt.

Zweiter Band.
Erste Abtheilung.

Berlin,
bei Julius Eduard Hitzig
1814.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

07/02/123

Fortsetzung des zweiten Theils.

Literatur und Kunst.

Funfzehntes Capitel.

Dramatische Kunst.

Das Theater übt eine große Herrschaft über die Menschen aus. Ein Trauerspiel das die Seele erhebt, ein Lustspiel das Sitten und Charactere schildert, wirkt auf das Gemüth des Volks fast eben so stark als eine wirkliche Begebenheit; aber um für die Bühne mit großem Erfolge schreiben zu können, muß man das Publicum studirt haben, für das man arbeitet, und die Motive aller Art kennen, auf welche es seine Meinung stützt. Die Menschenkenntniß ist dem dramatischen Schriftsteller eben so unentbehrlich als die Einbildungskraft; ohne die besondern Verhältnisse aus den Augen zu lassen, welche in die Zuschauer eingreifen, muß er sich zu Gefühlen von allgemeinem Interesse erheben. Ein Theaterstück ist die handelnd

aufgestellte Literatur: und das dazu erforderliche Genie nur deswegen so selten, weil es aus dem Auffassen der Umstände und der poetischen Begeisterung wunderbar zusammengesetzt seyn muß. Nichts wäre folglich ungereimter, als allen Nationen hier dasselbe System zur Bedingung machen zu wollen; wenn es darauf ankommt, die allgemeine Kunst dem Nationalgeschmack, die unsterbliche Kunst den Sitten der Zeit anzupassen, so sind wesentliche Nebenbestimmungen und Abweichungen unvermeidlich: daher die vielen verschiedenen Meinungen über das Wesen des dramatischen Talents; in allen übrigen Zweigen der Literatur herrscht weit mehr Uebereinstimmung im Geschmack.

Es läßt sich, dünkt mich, nicht leugnen, daß, unter allen Nationen, die Französische die meiste Gewandheit in der Zusammenstellung der theatralischen Effecte besitze; ihr gebührt ebenfalls vor allen andern, der Vorzug der Würde in den Situationen und der Haltung im tragischen Stil. Aber, selbst wenn wir ihr diesen doppelten Vorzug einräumen, fühlen wir, daß minder vollkommen geordnete dramatische Werke tiefer erschüttern können; der Grundriß fremder Stücke ist nicht selten auffallender, kühner; spricht mächtiger, inniger zum Herzen, und tritt den Gefühlen näher, die uns oft persönlich ergriffen haben.

Den Franzosen macht alles leicht Langeweile, daher suchen sie in allem das langgesponnene zu vermeiden. Wenn der Deutsche das Schauspiel besucht, so geschieht es mehrentheils auf Kosten der Stunden, die er beim Spieltische würde durchgähnt haben, wo die Einförmigkeit der immer wiederkehrenden Glücksfälle bald ermüdet. Er ist froh, sich in seine Loge still hinsetzen zu können, und läßt dem Verfasser des Stücks gern

alle Zeit, die dieser braucht, die Ereignisse vorzubereiten, und die Charactere zu entwickeln: die französische Ungeduld würde solche Langsamkeit nicht gestatten.

Die deutschen Stücke gleichen gewöhnlich Gemählden alter Maler; die Physiognomien sind schön, ausdrucksvoll, in sich gekehrt; aber alle Figuren stehen auf demselben Grunde, bisweilen bunt durcheinander, bisweilen ruhig neben einander, wie auf den erhobenen Bildwerken der Alten, ohne für den Zuschauer in Gruppen vereinigt zu seyn. Die Franzosen sind, mit Recht, der Meinung, die Bühne, wie die Malerei, müsse den Gesetzen der Perspective unterworfen seyn. Besäßen die Deutschen in der dramatischen Kunst ein gewisses Geschick, sie würden es auch in allem übrigen haben; aber in keiner Gattung sind sie eines, selbst unschuldigen, Kunstgriffes fähig; ihr Verstand macht sich in gerader Linie Bahn; das absolut Schöne gehört in ihr Reich; aber die relativen Schönheiten, diejenigen, welche in der Kenntniß der Verhältnisse in der Schnelligkeit der Mittel liegen, sind nicht immer im Bereich ihrer Geistesfähigkeit.

Es muß auffallen, daß unter diesen beiden Nationen es eben die Französische ist, welche im Ton der Tragödie den gehaltensten Ernst zur Hauptbedingung macht. Dieses erklärt sich aber grade durch die Lustigkeit der Franzosen; sie ist ihnen so natürlich, daß sie alles sorfältig vermeiden, was im Trauerspiel dahin führen möchte: nicht so der unwandelbar ernste Deutsche; dieser beurtheilt ein Schauspiel immer nur im Ganzen, und wartet das Ende ab, um es zu loben oder zu tadeln. Die Eindrücke der Franzosen sind schneller; vergebens würde man sie vorher damit bekannt machen wollen, daß eine komische Scene eine tra-

gische Situation vorbereiten und heben soll; sie würden über die erste lachen, ohne die Wirkung der zweiten abzuwarten; jedes Einzelne muß für sie so interessant seyn, wie das Ganze; sie geben dem Vergnügen, das sie von den schönen Künsten erwarten, keinen Augenblick Credit.

Die Verschiedenheit der französischen und der deutschen Bühne läßt sich zwar durch die Verschiedenheit im Character beider Nationen erklären; aber an diese natürliche Eigenschaft schließen sich noch systematische Scheidewände, deren Grund wir aufsuchen müssen. Was ich schon oben von der classischen und romantischen Poesie gesagt habe, läßt sich auch auf die dramatische anwenden. Die aus der Fabel geschöpften Tragödien sind ganz anderer Natur, als die historischen; die mythischen Gegenstände waren so bekannt, von so allgemeinem Interesse, daß man sie nur angeben durfte, um die Einbildungskraft im Voraus in Anspruch zu nehmen. Das ausgezeichnet poetische in den griechischen Trauerspielen, die Dazwischenkunft der Götter, die Einwirkung des Fatums, macht ihren Gang weit leichter; das Detail der Motive, die Entwickelung der Charactere, die Verschiedenheit der Thatsachen ist weniger nothwendig, wo das Ereigniß sich durch eine übernatürliche Macht erklärt; ein Wunder kürzt alles ab. Eben deswegen ist auch die tragische Handlung, bei den Griechen, bewundernswürdig einfach; die darin vorkommenden Begebenheiten werden mehrentheils in der ersten Scene vorausgesehen, ja vorher verkündigt; eine griechische Tragödie ist eine religiöse Ceremonie. Das Schauspiel wurde den Göttern zu Ehren gegeben; Hymnen, vom Dialog und von Erzählungen unterbrochen, stellten die Götter bald

gnädig bald strafend, und das Schicksal beständig über das Leben der Menschen waltend auf.

Als aber diese Mythen auf die französische Bühne gebracht wurden, gaben unsre großen Dichter ihnen mehr Mannigfaltigkeit, vermehrten die Zwischenfälle, bereiteten die Ueberraschungen vor, schürzten den Knoten fester. Freilich mußte auf irgend eine Weise das religiöse Nationalinteresse ersetzt werden, welches die Griechen an ihre Stücke fesselte, und wir mit ihnen nicht theilen konnten. Hierin gingen wir aber zu weit; damit nicht zufrieden, die griechischen Stücke lebendiger zu machen, liehen wir den Personen des Alterthums unsre Sitten, unsre Gefühle, die neuere Politik, die neuere Liebeskunst. Eben deswegen können so viel Ausländer keinen Sinn für die Bewunderung haben, die wir unsern tragischen Meisterwerken zollen. Und in der That, sobald man sie in einer fremden Sprache wiederholen hört, sobald sie von der magischen Schönheit des Stils entblößt sind, muß man sich über die wenige Rührung, die sie hervorbringen, und über so manchen Uebelstand wundern, der in ihnen liegt; denn was sich weder mit den Sitten der laufenden Zeit, noch mit den Nationalsitten derer die man darstellt, verträgt, gehört doch wohl zu den Uebelständen? oder ist nur das lächerlich, was den Franzosen nicht ähnlich ist?

Die Trauerspiele griechischen Ursprungs verlieren nichts dabei, daß man sie der Strenge der französischen Regeln unterwerfe; wollten wir aber in Frankreich, wie in England, ein historisches Theater haben; wollten wir an unsern Erinnerungen Interesse, in unsrer Religion Rührung finden, wie wäre es dann noch möglich, sich, einerseits, streng an die drei Einheiten zu binden, und andererseits,

dem Prunke anzuhängen, den man sich in unsern Tragödien zum Gesetze gemacht hat?

Die Frage der drei Einheiten ist so abgenutzt, daß man kaum noch ein Wort darüber verlieren darf; gleichwohl ist, von diesen drei Einheiten, nur die eine wesentlich; die der Handlung: die beiden andern sind ihr untergeordnet. Wenn aber die Wahrheit der Handlung unter der kindischen Nothwendigkeit leidet, sich an den Ort und an die Zeit von vierundzwanzig Stunden zu binden, so heißt, diese Nothwendigkeit auferlegen, nichts mehr und nichts weniger, als dem dramatischen Genie einen Zwang auflegen, demjenigen gleich, der den Dichter verdammen würde, alles in Acrostichen zu schreiben: ein Zwang, der in beiden Gattungen das Wesen der Kunst der Form aufopfert.

Von unsern großen tragischen Dichtern, ist Voltaire derjenige, der am öftersten moderne Gegenstände bearbeitet hat. Um den Zuschauer zu rühren, nahm er seinen Stoff aus der Geschichte des Christenthums und der Ritterzeit, und will man ehrlich seyn, so wird man zugeben müssen, daß bei den Vorstellungen von Alzire, Tancred, Zaïre mehr geweint wird, als bei allen griechischen und römischen Meisterstücken unsrer Bühne. Mit einem sehr untergeordneten Talent, ist es Dübelloy gleichwohl gelungen, auf der französischen Bühne französische Erinnerungen zu wecken, und obschon ihm die Kunst des Stils fehlt, findet man doch in seinen Trauerspielen ein Interesse, dem gleich, welches die Griechen empfinden mußten, wenn sie die großen Züge aus ihrer Geschichte dargestellt hatten. Welchen Vortheil könnte das Genie aus einer solchen Stimmung ziehen? Gleichwohl giebt es in den letzten Zeitaltern unsrer Geschichte, kaum eine einzige Begebenheit, deren Handlung an ei-

nem Tage, oder an einem Orte vor sich gehen könnte; die Verwickelung der bürgerlichen Ordnung der Dinge bringt weit mehr Verschiedenheit in die Ereignisse; eine zartere Religion flößt weit zartere Gefühle ein; Gemählde, die unsrer Zeit näher stehen, müssen weit mehr Wahrheit in der Sittenschilderung beobachten: dieses alles zusammengenommen zwingt uns, zu unsern dramatischen Arbeiten einen größern Maaßstab anzunehmen.

Wir finden, in den neuesten Zeiten, ein Beispiel, wie schwer es hält, in Gegenständen aus der neuern Geschichte der dramatischen Orthodoxie treu zu bleiben. Die Templer des Herrn Raynouard sind ohne Zweifel eines der lobenswürdigsten Werke, die seit lange erschienen: ist es aber dabei nicht immer befremdend und seltsam, daß der Verfasser sich in der Nothwendigkeit befand, den Orden der Templer binnen vierundzwanzig Stunden, anklagen, richten, verdammen und verbrennen lassen zu müssen? Die Revolutionstribunale wußten sich zu fördern: aber bei allem ihren schrecklich-guten Willen hätten sie doch mit keinem französischen Trauerspiele Schritt halten können. Es würde mir ein leichtes seyn, die Unschicklichkeiten zu zeigen, die aus der Beobachtung der Einheit der Zeit für die meisten unserer Tragödien aus der neuern Geschichte erwachsen sind; aber dies eine Beispiel, vorzugsweise ausgesucht, reicht hin, meinen Satz zu beweisen.

In Raynouards schönem Trauerspiel findet man übrigens eines der erhabensten Worte, welche je auf der Bühne erschallten. Im letzten Auftritte des Stücks wird erzählt: die Templer hätten auf dem Scheiterhaufen Psalmen gesungen: ein Bote vom Könige gesandt, sey herbeigeeilt, ihnen Gnade anzukündigen: aber

Es war zu spät: verstummt war der Gesang.

Mit dieser Wendung sagt uns der Dichter, daß die edlen Märtyrer schon in den Flammen umgekommen waren. In welcher heidnischen Tragödie ließe sich ein ähnliches Gefühl auf solche Weise ausdrücken? und warum sollten die Franzosen auf der Bühne alles, was mit ihnen, ihren Vorfahren, ihrem Glauben in so enger Verbindung, in so wahrhafter Harmonie steht, entbehren müssen?

Die Franzosen halten die Einheit des Orts und der Zeit für ein unerläßliches Bedingniß der theatralischen Täuschung: die übrigen Nationen setzen diese Täuschung in die Schilderung der Charactere, in die Wahrheit der Sprache, in die genaue Beobachtung der Sitten, der Zeit und des Landes, die sie darzustellen haben. Man muß sich vor allen Dingen über das, was man Täuschung in den Künsten nennt, einverstehen lernen; und da wir gefällig genug sind zu glauben, daß Schauspieler auf erhöheten Brettern, in einer Entfernung von einigen Ruthen, griechische Helden sind, die vor dreitausend Jahren lebten und starben, so ist wohl klar, daß man unter Täuschung sich nicht denken darf, was man sehe, sei wirklich da; eine Tragödie kann nur durch die Rührung, die sie in uns hervorbringt, Wahrheit erlangen. Wenn nun als Folge der dargestellten Umstände, die Rührung durch die Veränderung des Orts, durch die Verlängerung der Zeit gewinnt, so gewinnt ja auch die Täuschung an Stärke.

Man findet es unrecht, daß Voltaire's schönste Trauerspiele, Zaïre und Tancred, auf bloßen Mißverständnissen beruhen; wie ist es aber möglich, seine Zuflucht nicht zu Behelfen der Intrigue zu nehmen, wenn der zur Entwickelung gegebene Raum so beengt

ist? Der dramatische Künstler wird dadurch zum Tausendkünstler herabgewürdigt, und um sich mit den größten Ereignissen durch alle diese kleinen Zwangsgesetze durchzuwinden, bedarf es einer Taschenspieler-Gewandheit, mit deren Hülfe allein man den Zuschauern die Gegenstände unter den Augen wegstiehlt.

Die historischen Stoffe fügen sich noch weniger als die reinen Dichtungen, in das Gesetz der drei Einheiten; die tragische Etikette, die auf unsrer Bühne so tyrannisch herrscht, widersetzt sich den Schönheiten, die sich in die Bearbeitung von Stücken aus der neuern Geschichte legen ließen.

Es giebt in den Rittersitten eine Einfalt der Sprache, eine Naïvheit der Gefühle von unendlichem Reiz; aber weder dieser Reiz, noch das Pathetische, welches aus dem Contrast gewöhnlicher Lebensbegebenheiten und starker Eindrücke entspringt, darf in unsern Tragödien Platz finden: hier muß alles, wie die tragische Muse, königlich seyn; und gleichwohl hängt das malerische Interesse des Mittelalters mit jenen bunten Scenen und Characteren zusammen, aus welchem unsre Troubadours, in ihren Romanen, so rührende Gemählde zusammengesetzt haben.

Der hohe Gang der Alexandriner steht noch mehr, als der Schlendrian des guten Geschmacks, jeder Veränderung im Wesen und in der Form der französischen Trauerspiele im Wege. In Alexandrinern läßt sich das Gemeine nicht auf die gemeine Weise sagen: trete ich ein oder ab, will ich schlafen oder aufwachen, so muß ich eine poetische Wendung suchen; und so geschah es, daß eine Menge Gefühle und Wirkungen aus unsern Trauerspielen verbannt wurden, nicht, weil die Regeln des Trauerspiels, sondern weil die Erfordernisse

des Versbaues sie ausschlossen. Racine ist der einzige französische Dichter, der im Auftritte Athalia's mit Joas, sich über diese Schranken hinweggesetzt, und der Sprache eines Kindes eine eben so edle als natürliche Einfalt gegeben hat; aber das einzelne bewundernswürdige Anstreben eines Genies ohne Gleichen reicht nicht zu, die vielen Schwierigkeiten der Kunst wegzuräumen, die nur zu oft den glücklichsten Dichtungen im Wege stehen.

In einer mit Grund allgemein bewunderten Vorrede zu seinem Trauerspiel Wallenstein, bemerkt Herr Benj. Constant, daß die Deutschen in ihren Stücken die Charactere, die Franzosen hingegen die Leidenschaften schildern. Um Charactere zu zeichnen, muß man nothwendig von dem majestätischen Tone abweichen, der in der französischen Tragödie allein gehört werden darf; denn es ist unmöglich, die Fehler und Eigenschaften eines Mannes anders aufzustellen, als wenn man ihn selbst in verschiedenen Verhältnissen auftreten läßt; das Gemeine in der Natur fließt oft mit dem Erhabenen zusammen, hebt bisweilen sogar die Wirkung der Erhabenen heraus; und überdies erfordert die Entwickelung eines Characters einen etwas längeren Zeitraum; in vierundzwanzig Stunden läßt sich eigentlich nichts als eine Catastrophe erwarten. Man wird mir vielleicht einwenden, die Bühne sei mehr für die Catastrophen als für nüanzirte Gemählde geeignet; freilich gefällt eine durch lebhafte Leidenschaften erregte Bewegung dem größern Theile der Zuschauer mehr, als die Aufmerksamkeit, die das Studium des menschlichen Herzens erfordert. Hier kann bei der Mehrheit der dramatischen Systeme, der Nationalgeschmack allein entscheiden: so viel aber muß man zugeben, daß, wenn andre Nationen die dramatische Kunst unter

einen andern Gesichtspunct fassen, als wir, es keinesweges eine Folge der Unwissenheit, der Barbarei, sondern das Resultat tiefer Beobachtungen ist, welche allerdings beherziget zu werden verdienen.

Shakespear, den wir so gern einen Wilden schelten möchten, hat vielleicht einen zu philosophischen Geist, einen zu spitzfindigen Scharfsinn in die Ansicht der Bühne gebracht; er beurtheilt die Charactere mit der Unpartheilichkeit einer höhern Intelligenz, stellt sie bisweilen mit einer fast machiavellischen Ironie auf; in seinen Zusammensetzungen liegt eine solche Tiefe, daß durch das schnelle Treiben der theatralischen Handlung ein großer Theil der in ihnen enthaltenen Ideen verloren gehen muß. In dieser Hinsicht, ist es besser seine Stücke zu lesen, als sie aufführen zu sehen. Bei seiner Ueberfülle an Witz, läßt Shakespear nicht selten das Feuer der Handlung erkalten. Die Franzosen verstehen sich besser darauf, die Personen, wie die Decorationen, mit großen Pinselstrichen zu malen, die aus der Ferne wirken. — Was? wird man sagen, wie könnte man Shakespear Schuld geben, er male zu fein, er, der sich so schauderhafte Situationen erlaubt hat? Aber Shakespear vereinigt oft in sich entgegengesetzte Eigenschaften und selbst entgegengesetzte Fehler, steht bald diesseits, bald jenseits der Gränzlinie der Kunst, kennt aber das menschliche Herz noch mehr als die Bühne.

In den Dramen, den comischen Opern, den Lustspielen, entwickeln die Franzosen einen Scharfsinn, eine Grazie, die sich, in diesem Grade, nur in ihnen findet; von einem Ende Europa's bis zum andern, werden diese Stücke allgemein übersetzt und gespielt: nicht so, ihre Tragödien. Die strengen Regeln, denen man sie unterwirft, zeichnen

ihnen mehr oder weniger einen so engen Kreis vor, daß sie der Vollkommenheit des Stils schlechterdings bedürfen, um bewundert werden zu können. Wollte man in Frankreich, in einem Trauerspiele, irgend eine Neuerung wagen, so würde es gleich von allen Seiten heißen: es ist keine Tragödie, es ist ein Melodram. Wäre es aber nicht der Mühe werth, zu untersuchen, weswegen die Melodramen so vielen Leuten gefallen? In England finden alle Classen Vergnügen an Shakespears Stücken. Unsre schönsten Tragödien hingegen haben kein Interesse für den gemeinen Mann; unter dem Vorwande eines zu reinen Geschmacks, einer zu zarten Empfindung, um sich gewissen Erschütterungen hingeben zu können, theilt man bei uns die Kunst in zwei Theile; die schlechten Stücke enthalten rührende Situationen, in nachläßigen Reimen vorgetragen; die schönen Stücke liefern in bewundernswürdigen Versen, würdevolle, aber eben deswegen oft kalte, steife Situationen. Wir besitzen nur eine überaus kleine Anzahl von Tragödien, welche die Einbildungskraft aller Menschen, aus allen Classen, zugleich erschütterten.

Die Bemerkungen, die ich mir hier erlaube, haben keinesweges zur Absicht, gegen unsre großen Meister den geringsten Tadel zu äußern. Mögen immerhin in den Stücken der Ausländer einzelne Auftritte lebhaftere Wirkungen hervorbringen; dennoch läßt sich mit dem bedeutsam auftretenden, in einander greifenden Ganzen unsrer dramatischen Meisterwerke nichts in Vergleichung bringen; die Frage ist bloß, ob, wenn man sich, wie bisher geschah, auf ihre Nachahmung beschränkt, jemals neue Meisterstücke hervorgehen werden? Im Leben darf nichts stillständig seyn; die Kunst wird zu Stein, sobald sie nicht in Bewegung bleibt. Eine

zwanzigjährige Revolution hat der Einbildungskraft andre Bedürfnisse mitgetheilt, als die sie zur Zeit Crebillons und seiner Romanenschilderungen der Liebe und der Gesellschaft kannte. Die griechischen Stoffe sind erschöpft; einem einzigen Dichter, Lemercier, ist es gelungen, in einem antiken Felde neue Lorbeern einzuernten, und den Agamemnon zu schreiben; aber des Jahrhunderts natürliche Tendenz ist das historische Trauerspiel.

In den Begebenheiten, welche Nationen interessiren, ist alles Trauerspiel; und das unermeßliche Drama, welches seit sechstausend Jahren vom Menschengeschlecht aufgeführt wird, würde dem Theater unzählig reichhaltige Stoffe liefern, sobald der dramatischen Kunst mehr Freiheit verstattet wäre. Die Regeln sind der bloße Wegweiser des Genies; sie sagen ihm bloß: hier sind Corneille, Racine, Voltaire durchgekommen. Wozu aber, wenn man nur das Ziel erreicht, über die Wege klügeln und meistern? und ist dieses Ziel nicht die Rührung des Gemüths durch Veredlung?

Die Neugier ist eines der großen Triebräder der Bühne; gleichwohl bleibt das Interesse, das die Tiefe des Affects hervorbringt, das einzig unerschöpfliche. Man gewinnt Sinn für die Poesie, die den Menschen dem Menschen offenbart; man sieht mit Theilnahme, wie das Geschöpf nach unserm Bilde gegen das Leiden ankämpft, unterliegt, den Sieg davon trägt, unter der Gewalt des Schicksals dahinsinkt und wieder emporsteigt. In einigen unserer Trauerspiele stößt man auf eben so gewaltsame Lagen, als in englischen oder deutschen; nur sind diese Lagen nicht in ihrer ganzen Stärke dargestellt; oft hat man mit Bedacht, aus Affectation, die Wirkung einer Situation gemildert oder besser zu sagen, verwischt. Höchst selten tritt man

aus einer conventionellen Natur heraus, die das Recht zu haben glaubt, die Sitten der Alten, wie die Sitten der Neuern, mit denselben Farben auszumalen, das Verbrechen wie die Tugend, den Mord wie die Galanterie zu behandeln. Diese Natur ist schön und mit Auswahl geschmückt; wird aber am Ende zur Last; und das Bedürfniß, sich in tiefere Geheimnisse zu stürzen, muß das Genie unwiderstehlich ergreifen.

Es wäre daher sehr zu wünschen, man könne den Umkreis durchbrechen, den Abschnitt und Reim um die Kunst gezogen haben; es wird nöthig, mehr Freiheit zu gestatten, mehr Kenntniß der Geschichte zu fordern; denn wollte man sich fortdauernd und ausschließlich an immer matter werdende Nachbildungen einiger Meisterwerke halten, so würde man zuletzt nur Heldenschaupuppen auf der Bühne sehen, die der Pflicht die Liebe aufopfern, der Sclaverei den Tod vorziehen, in ihren Handlungen, wie in ihren Reden, von der Antithesenwuth ergriffen werden, aber mit dem wundernswürdigen Geschöpfe, das man den Menschen nennt, eben so wenig gemein haben, als sie mit dem furchtbaren Schicksal, das dieses Wesen abwechselnd mit sich fortreißt und verfolgt, in Verbindung stehen.

Die Fehler der deutschen Schaubühne sind leicht bemerkbar; denn in den Künsten wie in der Gesellschaft, fällt alles, was mit dem Mangel an Weltgebrauch im Zusammenhange steht, selbst oberflächlichen Gemüthern in die Augen; da es im Gegentheil nothwendig ist, um die Schönheiten zu fühlen, die aus der Seele entspringen, bei der Abschätzung der Werke, die uns vorgelegt werden, mit einer Art von Gutmüthigkeit zu Werke zu gehen, die mit einer höhern Uebersicht vollkommen ver-

einbar ist. Das Spotturtheil ist nicht selten ein gemeines Gefühl, das sich die Stirn der Unverschämtheit giebt. Die Fähigkeit hinter allen Falten und Geschmacksfehlern in der Literatur, wie hinter allen Absprüngen im Leben, die wahre Größe eines Kunstwerks und eines Menschen herauszufinden; — diese Fähigkeit ist die einzige, die dem critischen Richter Ehre macht.

Indem ich hier ein Theater bekannter mache, dessen Grundsätze von den unsrigen so gar abweichen, bin ich fern, behaupten zu wollen, diese Grundsätze seyen die bessern, und noch weniger, man müsse sie in Frankreich befolgen; nur so viel ist ausgemacht: fremde Combinationen können zu neuen Ideen Anlaß geben; und wenn man sieht, von welcher Dürre unsre Literatur bedroht wird, ist der Wunsch ziemlich natürlich, daß es unsern Literatoren gefallen möge, die Gränzen ihrer Laufbahn etwas weiter abzustecken, und auch ihrerseits in dem Gebiete der Einbildungskraft Eroberungen zu machen. Sollte es den Franzosen schwer dünken, einem Rathe, wie diesem, Gehör zu geben?

Sechszehntes Capitel.

Lessings Schauspiele.

Vor Lessings Zeiten hatten die Deutschen keine Schaubühne; sie begnügten sich mit Uebersetzungen oder mit Nachahmungen fremder Stücke. Das Theater fühlt mehr als alle übrigen Zweige der Literatur, das Bedürfniß einer Hauptstadt, welche die Hülfsquellen des Reichthums und der

Künste vereinige: und in Deutschland ist alles noch vereinzelt. In der einen Stadt giebt es Schauspieler, in der andern dramatische Schriftsteller, in einer dritten das Publicum; aber nirgends ein gemeinschaftlicher Vereinigungspunct. Lessing machte von der natürlichen Thätigkeit seines Characters Gebrauch, um seine Landsleute mit einem Nationaltheater zu beschenken, und schrieb eine Zeitschrift unter dem Titel Dramaturgie, in der er die aus dem französischen übersetzten Stücke, welche vorzüglich in Deutschland aufgeführt wurden, critisch beleuchtet: die Richtigkeit seiner Recensionen beweiset, daß er noch mehr Philosoph als Theaterkenner war.

Lessing dachte überhaupt, wie Diderot, über die dramatische Kunst. Er war der Meinung, die strenge Regelmäßigkeit der französischen Tragödie, sei ein großes Hinderniß zur Behandlung einfacher rührender Gegenstände; und um die Lücke auszufüllen, bliebe nichts übrig, als das Drama. Mit dem Unterschiede, daß Diderot, in seinen Stücken, die Ziererei der Natürlichkeit an die Stelle des Regelzwangs der Herkömmlichkeit setzte, und daß Lessings Talent wirklich einfach und natürlich ist. Er ist der erste, der den Deutschen den ehrenvollen Antrieb gab, mit eigenem Genie für das Theater zu schreiben. Die Originalität seines Gemüths zeigt sich in seinen Stücken; diese Stücke sind gleichwohl eben den Grundsätzen unterworfen, als die unsrigen; ihre Form hat nichts besonders, und obschon er sich über die Einheit des Orts und der Zeit wegsetzte, so hat er sich doch nie, wie Göthe und Schiller, zur Geburt eines neuen Systems erhoben. Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und Nathan der Weise verdienen, vor allen Dramen Lessings, eine nähere Auseinandersetzung.

Ein

Ein edelmüthiger verabschiedeter Stabsofficier, der im Kriege mehrere Wunden erhielt, wird zuletzt durch einen ungerechten Proceß an seiner Ehre gekränkt, und will von seiner Geliebten abstehen, um sie nicht in sein Unglück zu ziehen. Dieses ist der ganze Inhalt des Stücks, Minna von Barnhelm. Mit so einfachen Mitteln hat Lessing ein großes Interesse zu erwecken gewußt; der Dialog ist voller Geist und Reiz, der Styl überaus rein, und alle Charactere so entwickelt und klar, daß jede Schattirung ihrer Gefühle den Zuschauer so lebhaft anspricht, als das anvertraute Geheimniß eines Freundes. Die Rolle eines alten Wachtmeisters, der seinem unterdrückten Major mit Leib und Seele ergeben ist, enthält eine angenehme Mischung von Lustigkeit und Empfindsamkeit; eine Gattung, die auf allen Bühnen Glück macht, denn die Lustigkeit gefällt mehr, wenn man sie für keine Folge der Fühllosigkeit hält, und die Empfindsamkeit scheint natürlicher, wenn sie nur von Zeit zu Zeit aufblickt. In seinem Stücke hat Lessing auch die Person eines französischen Glücksritters angebracht; sie ist durchaus verfehlt; es bedarf einer überaus leichten Hand, um das aufzufinden, was in den Franzosen zur Lächerlichkeit gemacht werden kann; die meisten Ausländer haben sie plump und mit groben Zügen dargestellt, die weder eine zarte, noch eine treffende Aehnlichkeit mit ihnen haben.

Emilia Galotti ist die römische Virginia, einer neuern ähnlichen Begebenheit angepaßt; nur sind die Gefühle für den Rahmen des Gemähldes zu stark; die Handlung ist an sich zu kraftvoll, um sie auf einen unbekannten Rahmen übertragen zu können. Lessing wollte sonder Zweifel seine republicanische üble Laune gegen die Classe der Höflinge auslassen; er

mahlt con amore und mit stark aufgetragenen Farben einen von ihnen, der seinen Herrn ein unschuldiges Mädchen verführen hilft; aber sein Marinelli ist beinahe zu schlecht und zu verworfen, um Wahrscheinlichkeit zu haben; seine Niederträchtigkeit ist nicht originell genug; man sieht, daß Lessing ihn in feindseliger Absicht also darstellte, und nichts ist für die Schönheit einer Dichtung nachtheiliger, als irgend eine fremde Absicht, die diese Schönheit selbst nicht zum Gegenstand hat. Der Character des Prinzen wird vom Verfasser mit größerer Feinheit durchgeführt; in seinem ganzen Betragen blicken die heftigen Leidenschaften und der Leichtsinn des Gemüths durch, die, in einem Großen vereint, so gefährlich, so verderblich werden können. Ein alter Rath legt dem Prinzen Papiere zur Unterschrift vor; es befindet sich ein Todesurtheil darunter; in seiner Ungeduld, die geliebte Emilia nicht zu verfehlen, ist der Prinz im Begriff zu unterschreiben, ohne gelesen zu haben; jetzt findet der alte Rath einen Vorwand, ihm das Papier vorzuenthalten, und schaudert bei dem Gedanken an den unüberlegten Mißbrauch einer solchen Macht. Die Rolle der Gräfin Orsina, die der Prinz vorher liebte, und um Emilien verließ, ist mit dem größten Talent bearbeitet. In der Orsina ist ein Gemisch von Leichtsinn und Heftigkeit, ein Character, wie man ihn leicht bei einer Italienerin, die an einem Hofe lebt, finden kann; man entdeckt zugleich in ihr, was die große Welt aus ihr gemacht hat, und was die große Welt in ihr nicht ersticken können; die Natur des Süden mit der ganzen Künstlichkeit des Hoflebens verbunden, Stolz mit dem Laster, Eitelkeit mit Empfindelei; ein seltsames Gemisch! Bei den Gesetzen die uns der Vers und die feststehende For-

men auflegen, kann ein solches Gemählde nicht Statt finden, aber darum ist es nicht minder tragisch.

Der Auftritt, in welchem die Gräfin Orsina Emiliens Vater aufreizt, den Fürsten zu morden, um seine Tochter der Schande, die auf sie wartet, zu entreißen, ist außerordentlich schön. Das Laster giebt der Tugend die Waffen in die Hand; man hört die Leidenschaft alles sagen, was die strengste Moral sagen könnte, um die gekränkte Ehre eines alten Vaters zu entflammen; man sieht das menschliche Herz in einer neuen Lage aufgedeckt; und eben in solchen Schöpfungen zeigt sich das wahre dramatische Genie. Der Vater empfängt den Dolch von der Gräfin; und, da er den Prinzen nicht durchbohren kann, ersticht er die Tochter. Ohne es selbst zu wissen, ist die Orsina die Urheberin des Mordes: sie hat ihre vorübergehende Wuth in ein tiefes Gemüth eingegraben; den unsinnigen Klagen ihrer strafbaren Liebe floß das unschuldige Blut.

Man stößt in den Hauptrollen der Stücke Lessings auf gewisse Familienzüge, woraus man den Schluß ziehen möchte, er selbst habe sich in diesen Rollen aufstellen wollen: der Major Tellheim in Minna, Odoardo in Emilia, der Templer in Nathan treten alle drei mit einer stolzen Empfindlichkeit auf, in welcher ein Anstrich von Menschenhaß liegt.

Nathan der Weise ist Lessings Meisterstück. Es ist unmöglich, die religiöse Toleranz mit mehr Natur und Würde handelnd darzustellen und auf die Bühne zu bringen. Ein Muselmann, ein Tempelherr und ein Jude sind die Hauptpersonen des Drama, dessen erster Gedanke aus der Erzählung des Boccaz von den drei Ringen entnommen ist: die ganze Anordnung gehört Lessing. Der

Muselmann ist der Sultan Saladin, den die Geschichte so groß schildert; der junge Tempelherr trägt im Herzen die ganze Strenge seines Ordens; der Jude ist ein Greis, der im Handel reich geworden, aber durch Aufklärung und Wohlthun sich ein edles Wesen zu eigen gemacht hat. Ihm ist alles, was im verschiedenen Glauben der Menschen aufrichtig ist, wahr; im Herzen jedes Tugendhaften sieht er das Bild der Gottheit. Dieser Character ist von bewundernswürdiger Einfalt. Man erstaunt über die Rührung die er hervorbringt, obschon er weder von lebhaften Leidenschaften, noch von hinreissenden Umständen fortgezogen wird. Nur da man dem weisen Nathan ein Mädchen entreißen will, dem er Vater geworden, die er seit ihrer Kindheit mit Sorgfalt gepflegt, übermannt ihn der Schmerz, sich von ihr zu trennen; und, von dem Gefühl der Ungerechtigkeit überwältigt, erzählt er, wie er zum Besitze des Mädchens gekommen ist.

In einer Nacht erschlugen die Christen alle Juden in Gaza; unter ihnen befand sich Nathans Frau mit sieben hoffnungsvollen Söhnen. Drei Tage und Nächte hatte Nathan in Staub und Asche vor Gott gelegen, und der Christenheit den unversöhnlichsten Haß zugeschworen; doch nun kam die Vernunft allmählig wieder. Er rief aus: „Doch ist Gott! Doch war auch Gottes Rathschluß das!" — Indem kam ein Klosterbruder, überreichte ihm ein christliches Waisenkind, bat ihn, sich desselben anzunehmen. Nathan nahms und schluchzte: „Gott! auf sieben doch nun schon eines wieder!" Nathans Rührung bei dieser Erzählung ist desto rührender, da er sich ihrer zu erwehren strebt, und, als Greis, sich schämt, was in ihm vorgeht, hervorblicken zu lassen. Seine erhabene

Geduld ermüdet nicht; und ob man schon seinem Glauben und seinem Stolze zugleich tiefe Wunden schlägt; ob man es ihm schon zum Verbrechen macht, seine Recha in der jüdischen Religion erzogen zu haben: so hat doch seine Rechtfertigung keinen andern Zweck, als ihm das Recht zu verschaffen, diesem angenommenen Kinde fernerhin Gutes zu thun.

Das Stück Nathan der Weise ist durch die Characterschilderungen anziehender, als durch die Handlung. Der Tempelherr zeigt im Character Rauhigkeit, aus Furcht, zu viel Empfindung zu verrathen. Die orientalische Verschwendung Saladins steht mit der edeln Sparsamkeit Nathans im Widerspiel. Als jenen sein Schatzmeister, ein alter strenger Derwisch, warnt, sein Schatz sei leer, giebt Saladin zur Antwort: „Nun schlägst du meine Freudigkeit auf einmal nieder. Mir, für mich, fehlt nichts: Ein Kleid, Ein Schwert, Ein Pferd und Einen Gott! was brauch' ich mehr.“ — Aber dem Schatze fehlt's, und, in ihm, uns allen.“ — Nathan ist ein Menschenfreund; aber der Nahme Jude, den er in der Welt führt, und der einen so ungünstigen Anstrich über ihn verbreitet, läßt selbst, indem er den Menschen wohlthut, eine Art von Verachtung gegen die menschliche Natur durchblicken. Jeder Auftritt entwickelt mit Feinheit und Witz neue Schönheiten in diesen verschiedenen Characteren; nur greifen sie nicht tief und lebhaft genug in einander, um das Ganze zu Einem großen rührenden Gemälde zu machen.

Ganz zuletzt entdeckt sich's, daß der Tempelherr und Nathans an Kindesstatt angenommene Tochter, Bruder und Schwester, und Saladins Bruderkinder sind. Die Absicht des Verfassers war ohnstreitig, in seiner dramatischen Familie das

Beispiel einer ausgebreiteten Religionsverwandschaft zu geben. Dieser philosophische Zweck, auf welchen das ganze Stück hindeutet, schwächt allerdings das theatralische Interesse. Ein Drama, dessen Augenmerk war, eine allgemeine Idee zu entwickeln, muß nothwendig, so schön und erhaben diese Idee an sich seyn mag, kalt seyn, und verirrt sich in das Gebiet der Fabel. Es stellt seine Personen nicht um ihrer selbst willen auf, sondern bloß der Belehrung, der Aufklärung wegen. Freilich giebt es keine Dichtung, nicht einmal einen wirklichen Vorfall, aus welchem sich nicht eine Idee abziehen liesse; nur muß die Begebenheit der Sittenlehre, nicht die Sittenlehre der Begebenheit zum Grunde dienen. In den schönen Künsten gebührt der Einbildungskraft der Vortritt.

Seit Lessing ist Deutschland mit Dramen überschwemmt worden; jetzt fängt man an, ihrer müde zu werden. Das Zwittergeschöpf, Drama genannt, verdankt sein Daseyn der großen Schwierigkeit, schulgerechte Tragödien zu schreiben; es ist bei uns eine Art von Schleichwaare, die in das Gebiet der Kunst eingeschwärzt wird; wo aber, wie in Deutschland, volle dichterische Handelsfreiheit verstattet ist, bedarf es nicht des Behelfes der Dramen, um einfache, natürliche Vorfälle auf die Bühne zu bringen. Dem Drama bliebe folglich nur der Vortheil, wie der Roman, wirkliche Lebensumstände, wirkliche Sitten der heutigen Welt zu malen; und auch hier, wo man unbekannte, erdichtete Nahmen auf der Bühne nennen hört, geht einer der größten Genüsse verloren, den die Tragödie geben kann, nehmlich die Rückerinnerung an die Weltgeschichte. Man bildet sich ein, im Drama mehr Interesse zu finden, weil es uns vor Augen stellt, was wir täglich vor Augen haben; aber,

in der Kunst, ist eine Nachahmung der uns zu nahe liegenden Wirklichkeit ohne Reiz. Das Drama verhält sich zur Tragödie wie die Wachsfiguren zu den Statuen; zu viel Wahrheit, zu wenig Ideal; zu viel, um für Kunst, und bei weitem zu wenig, um für Natur zu gelten.

Lessing kann nicht in die erste Reihe der dramatischen Dichter gestellt werden; sein Geist hat sich mit zu vielen und verschiedenartigen Gegenständen beschäftiget, um in einem einzelnen Fach ein hervorstechendes Talent entwickeln zu können. Der Geist ist überall, ist universell; aber die natürliche Fähigkeit zu einer der schönen Künste ist nothwendig auf ein Fach beschränkt. Lessing war, vor allem, ein starker Logiker; Logik ist ein Hinderniß zur dramatischen Beredsamkeit; denn die Empfindung verschmäht die Uebergänge, die Abstufungen, die Motive; sie ist eine beständige unwillkürliche Begeisterung, die sich keine Rechenschaft über sich ablegen kann. Lessing war nichts weniger als ein trockener Philosoph, hatte aber in seinem Character mehr Lebhaftigkeit als Tiefgefühl; das dramatische Genie ist abspringender, finsterer, einfallender, als es ein Mann seyn konnte, der den größten Theil seines Lebens der Betrachtung und dem Nachforschen gewidmet hatte.

Siebzehntes Capitel.

Die Räuber und Don Carlos, von Schiller.

In seiner ersten Jugend schlug in Schiller eine Talentader, waltete in ihm ein Gedanken-

rausch, die ihn irre leiteten. Die Verschwörung des Fiesko, Cabale und Liebe, die Räuber (letzteres ist auch auf die französische Bühne gebracht worden), sind Werke, die vor dem Richterstuhl der Kunst, wie vor dem der Moral, verwerflich seyn dürften. Aber seit dem fünfundzwanzigsten Jahre war alles was aus Schillers Feder floß, lauter und streng. Die Erziehung durch das Leben verschlechtert die leichtsinnigen Gemüther, und vervollkommnet die Denker.

Die Räuber sind ins französische übersetzt, aber mit seltsamen Veränderungen; denn erstlich, hat man auf die Zeit keine Rücksicht genommen, und somit ist alles historische Interesse verschwunden. Das Stück spielt im funfzehnten Jahrhundert, in dem Zeitpunct, wo im deutschen Reiche das Edict zum ewigen Frieden gegeben wurde, welches alle besondere Fehden verbot. Dieses Edict trug zur inneren Ruhe von Deutschland nothwendig viel bei; aber der junge Adel, gewohnt sich auf seine eigene Kraft zu verlassen, und in Fehden und Gefahren zu leben, glaubte in eine Art schimpflicher Unthätigkeit gesunken zu seyn, als er sich dem neuen Gesetze unterwerfen mußte. Nichts war ungereimter als diese Ansicht der Dinge; da nun aber einmal die Menschen sich von der Gewohnheit beherrschen lassen, so ist nichts natürlicher, als sie selbst gegen das Bessere empört zu sehen, weil dieses Bessere eine Neuheit, eine Veränderung ist.

Schillers Räuberhauptmann ist im funfzehnten Jahrhundert nicht so gräßlich als er es in unseren Zeiten seyn würde; denn zwischen dem Faustrecht seiner Zeit, und dem Räuberhandwerk, das er ergreift, war der Unterschied eben nicht groß; nur hat diese Art von Entschuldigung, die der

Verfasser seinem Helden unterlegt, das Stück für die Moralität gefährlicher gemacht. Es ist nicht zu läugnen, daß es in Deutschland eine nachtheilige Wirkung hervorbrachte. Junge Leute, enthusiastisch in den Character und in die Lebensweise des Räuberhauptmanns verliebt, haben es versucht, ihn nachzuahmen, haben ihren Hang zum Libertinerleben mit dem ehrenvollen Nahmen der Freiheitsliebe belegt, und sich beredet, wenn sie ihrer persönlichen Lage überdrüßig waren, es sey der gerechte Unwille gegen die Mißbräuche der Gesellschaft, den sie in sich fühlten. Ihre Versuche, in die Böhmischen Wälder zu ziehen, blieben beim Lächerlichen stehen; gleichwohl haben Romane und Schauspiele in Deutschland weit mehr zu bedeuten, als in jedem andern Lande. Alles wird hier ernsthaft betrieben, und ein Buch oder ein Stück haben Einfluß auf ein ganzes Leben. Was man als Werk der Kunst bewundert, will man sogleich als Handlung in das Leben einführen. Werther hat mehr Selbstmorde veranlaßt, als das schönste Weib; und Dichtkunst, Philosophie, Ideal, vermögen oft mehr über deutsche Gemüther, als Natur und Leidenschaften.

Der Stoff der Räuber, wie so viel anderer Dichtungen, ist ursprünglich aus dem verlornen Sohn entnommen. Franz, ein Heuchler, führt sich, dem Anscheine nach, gut auf. Carl, ein Libertiner, hat, bei seinen Fehlern, einen guten Grund. Dieser Gegensatz ist in religiöser Hinsicht, sehr schön, und lehrt uns, daß Gott die Herzen durchschaue; er hat aber große Nachtheile, sobald er für den Sohn, der das Vaterhaus verließ, zu viel Theilnahme erregen soll. Alle junge Leute von verkehrtem Kopfe maßen sich ein gutes Herz an, und doch ist nichts ungereimter, als sich gute Eigen-

schaften zuzuschreiben, weil man Fehler in sich fühlt; diese negative Bürgschaft ist nichts weniger als zuverläßig, denn daraus, daß es uns an Vernunft fehlt, folgt keinesweges, daß man Empfindung besitze; oft ist die Thorheit nichts weiter als ein stürmischer Egoismus.

Die Person des Heuchlers, wie Schiller ihn gezeichnet hat, ist gar zu gräßlich. Junge Schriftsteller fallen oft in den Fehler, mit abstoßenden Zügen zu mahlen; halten die Farbenmischungen in den Gemählden für Zaghaftigkeit des Characters, da sie doch der Beweis der Talentreife sind. Wenn aber, in diesem Stücke, die Personen zweiter Ordnung nicht mit gehöriger Wahrheit ausgemahlt sind, so sind es die Leidenschaften des Räuberhauptmanns mit bewundernswürdiger Kunst. Die Kraftäusserung dieses Characters zeigt sich wechselsweise im Unglauben, in der Religiosität, in der Liebe, in der wildesten Roheit; da für ihn auf dem Wege der Ordnung nicht fortzukommen ist, so bricht er sich durch das Laster Bahn; das Leben ist für ihn eine Art von Wahnsinn, der sich bald durch Wuth, bald durch Reue Luft macht.

Die Liebesscenen zwischen dem jungen Mädchen und dem Räuberhauptmann für den sie bestimmt war, sind Meisterstücke des Enthusiasmus und der Empfindsamkeit; es giebt wenig interessantere Lagen, als die der tugendhaften Amalia, deren Herz noch immer für den schlägt, den sie liebte, als er noch ihrer Liebe werth war. Die Verehrung, woran sich ein Frauenzimmer gegen denjenigen gewöhnt, dem sie ihr Herz geschenkt hat, verwandelt sich hier in eine Art von Schrecken und Mitleid, und man sollte glauben, die unglücklich Liebende schmeichle sich, noch einst im Himmel der Schutzengel ihres gefallenen Freundes zu werden,

dessen glückliche Gattin sie hier auf Erden nicht mehr zu seyn hoffen darf.

Das Schillersche Stück läßt sich in der französischen Uebersetzung nicht beurtheilen. Hier hat man bloß, wenn ich mich so ausdrücken kann, die Pantomime der Handlung beibehalten; die Urfarbe der Charactere ist verschwunden, sie, die allein einer Dichtung Leben giebt; die schönsten Tragödien würden zu Melodramen herabsinken, wenn man ihnen die lebendige Schilderung der Gefühle und der Leidenschaften nehmen wollte. Die Macht der Ereignisse reicht nicht hin, den Zuschauer an die handelnden Personen zu ketten; diese Personen mögen sich lieben oder sich ermorden; gleichviel, wenn der Verfasser das Mitgefühl für sie nicht rege gemacht hat.

Don Carlos ist ebenfalls eine Jugendarbeit Schillers, und gleichwohl achtet man dieses Werk als eines von der ersten Classe. Don Carlos ist ein so dramatischer Stoff, als je die Geschichte ihn darbieten konnte. Eine junge Prinzessin, Tochter Heinrichs II. von Frankreich, verläßt den glänzenden ritterlichen Hof ihres Vaters, um einem alten Tyrannen ihre Hand zu geben, dessen finstere störrische Herzlosigkeit sogar das Gemüth der Spanier ergriff, und der Nation während seiner Regierung, und eine geräumige Zeit nachher, ihren Stempel aufdrückte. Don Carlos, früherhin mit Elisabeth verlobt, liebt sie noch, obgleich sie seine Stiefmutter gworden. Zwei große politische Ereignisse, die Reformation und der Aufstand in den Niederlanden, greifen in die tragische Catastrophe des Sohnes, den sein Vater zum Tode verdammt, ein. Das persönliche Interesse ist in diesem Trauerspiele mit dem öffentlichen Interesse im höchsten Grade vereint.

Mehrere Dichter haben diesen Stoff in Frankreich bearbeitet; keiner von ihnen konnte es aber, unter der alten Regierung erlangen, daß sein Stück aufgeführt würde. Man glaubte es dem spanischen Throne schuldig zu seyn, diesen Zug der spanischen Geschichte nicht auf die Bühne zu bringen. Als man einmal bei den Grafen von Aranda, diesem durch die Unbiegsamkeit seines Willens und seinen beschränkten Verstand so berühmten Gesandten am französischen Hofe, um die Erlaubniß nachsuchte, Lemerciers Trauerspiel, Don Carlos, aufführen zu lassen, welches so eben fertig geworden, und von dem sich der Verfasser viel versprach, antwortete der Graf: „Warum wählte er kein ander Süjet?" — Aber bedenken Ew. Excellenz, daß sein Stück fertig ist, daß er drei Jahre darauf verwendet! — „Aber, mein Gott, gab der Botschafter zur Antwort, giebt es denn in der Geschichte keine andere Begebenheit? Er darf ja nur ein ander Süjet wählen." Und vergebens suchte man ihn aus diesem Schlußkreise zu bringen, in welchen ein fester Wille ihn gebannt hielt.

Die historischen Stoffe sind für das Talent eine Uebung von ganz verschiedener Art, als die reinen Erdichtungen; vielleicht erfordert es noch mehr Einbildungskraft, die Geschichte in einer Tragödie vorzustellen, als Lagen und Personen nach Gefallen zu schaffen. Thatsachen, die man auf die Bühne bringt, lassen sich nicht wesentlich verändern, ohne ein unangenehmes Gefühl zu erregen; man ist auf Wahrheit vorbereitet, und wird peinlich berührt, wenn der Verfasser dem Erwarteten irgend eine Dichtung unterschiebt. Gleichwohl bedarf die Geschichte einer künstlichen Behandlung, um auf der Bühne Wirkung zu machen, und die Tragödie muß zugleich das doppelte Talent in sich schließen, die

Wahrheit zu mahlen und sie poetisch darzustellen. Schwierigkeiten einer andern Gattung entstehen, wenn die dramatische Kunst sich in das weite Feld der Erfindung wagt; es scheint anfangs, der Geist sey freier, gleichwohl ist nichts seltener als die Kunst, unbekannten Personen einen so bestimmten Character zu geben, daß sie sich berühmten Nahmen zur Seite stellen können. König Lear, Othello, Orosman, Tancred, haben von Shakespear und Voltaire die Unsterblichkeit erhalten, ohne je gelebt zu haben; nichts desto weniger sind erdichtete Stoffe die gewöhnliche Klippe des Dichters, eben weil sie ihn gar zu unabhängig machen. Historische Stoffe scheinen Zwang anzulegen; hat man aber einmal den Stützpunct ergriffen, den gewisse Gränzen hinstellen, ist man in die Bahn eingetreten, die sie vorzeichnen, hat man den Anlauf genommen, den sie verstatten, so sind eben diese Gränzen dem Talente zuträglich und günstig. Die treue Poesie läßt die Wahrheit hervorspringen, wie der Sonnenstrahl die Farben heraushebt; sie giebt den Begebenheiten, die sie schildert, den Glanz zurück, den ihnen der finstre Schleier der Zeit geraubt hatte.

In Deutschland giebt man den historischen Trauerspielen den Vorzug, wenn sich die Kunst, wie ein rückwärts gekehrter Prophet*), darin offenbaret. Der Verfasser, der ein Werk dieser Art liefern will, muß sich ganz in das Jahrhundert und in die Sitten der Personen versetzen, die er darstellt; ein Anachronismus in den Gesinnungen und in der Sinnesart verdiente strengere Rüge, als einer in der Jahres- und Tageszahl.

*) So nennt Friedrich Schlegel einen Historiker von durchdringendem Geiste.

Nach diesen Grundsätzen haben Einige Schillern getadelt; den Character des Marquis Posa, eines spanischen Grande, eines warmen Anhängers der Freiheit, der Toleranz, eines leidenschaftlichen Begünstigers der neuen Ideen, die zu seiner Zeit in Europa zu gähren anfingen, gedichtet zu haben. Ich, für meinen Theil, würde es Schillern eher zum Vorwurf machen, daß er dem Marquis seine eigne Meinungen in den Mund gelegt; doch muß man nicht hinzusetzen wollen, wie es Manche gethan, daß er den Geist des achtzehnten Jahrhunderts aus ihm sprechen ließ. Der Marquis Posa, wie ihn Schiller gezeichnet, ist ein deutscher Enthusiast; und dieser Character ist unserer Zeit so fremd, daß man ihn eben so wohl im sechszehnten Jahrhundert als im gegenwärtigen finden kann. Ein größerer Mißgriff ist vielleicht die Voraussetzung, daß ein König wie Philipp II. dem Marquis Posa so lange zuhören, ja ihm nur einen Augenblick sein Zutrauen schenken konnte. Mit Recht sagt Posa von Philipp:

Den König geb' ich auf. Was kann ich auch
Dem König seyn? In diesem starren Boden
Blüht keine meiner Rosen mehr.

Aber ein Philipp II. würde nie mit einem jungen Mann wie Posa eine Unterhaltung gehalten haben. Der alte Sohn Carls V. konnte in der Jugend und im Enthusiasmus nichts anders sehen, als das Unrecht der Natur und das Verbrechen der Reformation; sich nur auf einen Tag einem edeln Character anvertrauen, hätte seinen Character verlaugnen, und auf die Verzeihung der Jahrhunderte Anspruch machen, geheißen.

Es giebt Inconsequenzen im Character aller Menschen, selbst der Tyrannen; aber ihre Absprünge und Folgewidrigkeiten hängen durch unsicht-

bare Bande mit ihrer Natur zusammen. Im Don Carlos wird einer dieser Scheinwidersprüche auf eine sinnreiche Art aufgegriffen. Der Herzog von Medina-Sidonia, ein alter Admiral, der die unüberwindliche Flotte anführte, die von den Stürmen und den Engländern zerstreut wurde, kommt nach Madrid zurück, und alles glaubt, Philipps Zorn werde ihn vernichten. Die Hofleute drehen ihm den Rücken zu, keiner wagt es, ihn anzureden: er kniet vor dem Könige nieder, mit gesenktem Haupte, und spricht:

Das, großer König
Ist alles, was ich von der span'schen Jugend
Und der Armada wiederbringe.

Der König (nach einem langen Stillschweigen)
Gott
Ist über mir. — Ich habe gegen Menschen
Nicht gegen Stürm' und Klippen Sie gesendet.
(Reicht ihm die Hand zum Kusse)
Seid mir willkommen in Madrid. — Und Dank,
Daß Ihr in Euch mir einen würd'gen Diener
Erhalten habt!

Hier ist wahre Geistesgröße; aber worin liegt sie? In einer Art von Achtung vor dem Alter, von Seiten eines Monarchen, der darüber erstaunt, daß die Natur ihn selbst alt machen durfte. Ferner, in dem Stolze Philipps, der ihm nicht erlaubt, sich selbst seine Unfälle schuld zu geben, indem er sich einer schlechten Wahl anklagt; in der Nachsicht, die er für einen Mann empfindet, den das Geschick niederschlug, weil er es im Grunde gern sieht, daß jeder Stolz, nur nicht der seine, unter das Joch der Nothwendigkeit gebeugt werde; endlich in dem Character eines Despoten selbst, den natürliche Hindernisse weniger empören, als der geringste absichtliche Widerstand. Dieser Auftritt wirft ein tief eindringendes Licht auf Philipps Character.

Unstreitig läßt sich die Rolle des Marquis Posa als die Schöpfung eines jungen Dichters ansehen, der das Bedürfniß in sich fühlt, sein Gemüth der Lieblingsperson seines Stücks einzuhauchen. Inzwischen ist dieser rein-überspannte Character an einem Hofe, wo die Grabesstille, das Schweigen und Zittern, nur von dem unterirdischen Treiben der Ränkesucht unterbrochen wird, an sich eine große Schönheit des Stücks. Don Carlos kann kein großer Mann seyn; seinem Vater mußte es gelingen, ihn schon in der Kindheit niederzudrücken; der Marquis Posa ist ein nothwendiges Mittelwesen zwischen Philipp und ihm. Don Carlos hat allen Enthusiasmus, der aus den Affecten des Herzens entspringt; Posa, den, der aus den öffentlichen Tugenden fließt; er hätte einst der König, jener der Freund seyn müssen; und diese Versetzung der Charactere ist eine der sinnreichsten Ideen; denn wie wäre es möglich, daß der Sohn eines finstern, grausamen Despoten je Held und Bürger seyn könnte? wo könnte er es gelernt haben, Menschen zu achten? Etwa von seinem Vater der sie verachtet, oder von den Höflingen seines Vaters, die diese Verachtung verdienen? Don Carlos muß schwach seyn, um gut zu seyn, und die Stelle selbst, die seine Liebe in seinem Leben einnimmt, schließt jeden Gedanken an Politik von seinem Gemüthe aus. Ich sage es noch einmal, die Dichtung des Marquis Posa scheint mir nothwendig, um im Schillerschen Stücke das große Interesse der Nationen und jene ritterliche Kraft anzudeuten, die sich plötzlich, als Folge der damaligen Aufklärung, in Freiheitsliebe verwandelte. So sehr man auch diese Gefühle und Triebe modificirt hätte, um sie dem Thronerben von Spanien anzupassen, so wenig würde sie ihn

ihn gekleidet haben; man hätte sie nur für gespielten Edelmuth halten können; und nie darf die Freiheit als ein Geschenk der Macht dargestellt werden.

Der steife, feierliche Hofzwang, wohinter sich Philipp II. verschanzt, wird in einem Auftritt der Königin Elisabeth mit ihren Ehrendamen lebendig geschildert. Sie frägt ihre Oberhofmeisterin, welchen Aufenthalt sie vorziehe, Aranjuez oder Madrid? Die Herzogin erwiedert:

Ich bin
Der Meinung, Ihro Majestät, daß es
So Sitte war, den einen Monat hier,
Den andern in dem Pardo auszuhalten,
Den Winter in der Residenz, so lange
Es Könige in Spanien gegeben.

Sie erlaubt sich nicht das geringste Zeichen der Vorliebe für den einen oder den andern Aufenthalt; sie ist nicht dazu gemacht, (glaubt sie) irgend etwas zu fühlen, was ihr nicht vorgeschrieben ward. — Elisabeth wünscht ihre Tochter zu sehen; die Oberhofmeisterin versetzt, indem sie auf die Uhr sieht:

Es ist
Noch nicht die Stunde, Ihro Majestät. —

Endlich erscheint der König, und giebt einer andern Hofdame, weil sie die Königin eine halbe Stunde allein ließ,

Zehn Jahr Zeit
Fern von Madrid, darüber nachzudenken,

daß sie so strafbar sey.

Philipp II. söhnt sich auf einige Augenblicke mit seinem Sohne aus; ein Wort der Güte von seinen Lippen giebt ihm die ganze väterliche Herrschaft zurück; Don Carlos bricht in die Worte aus:

Der ganze Himmel beugt
Mit Schaaren froher Engel sich herunter,
Voll Rührung sieht der Dreimalheilige
Dem großen, schönen Auftritt zu! — Mein Vater!
Versöhnung! —

Es ist auch ein schöner Moment, wo der Marquis Posa, als er der Rache Philipps nicht mehr entgehen kann, Elisabeth bittet, die von ihnen entworfenen Plane zum Glück und Ruhme der spanischen Nation dem Prinzen Don Carlos zur Ausführung zu empfehlen.

Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann seyn wird.

So viel ist gewiß, daß je weiter man im Leben fortschreitet, desto mehr die Klugheit sich herausnimmt und den Vortritt vor allen übrigen Tugenden haben will; sie möchte es uns glauben machen, dem Feuer der Jugend und des Gemüths läge nichts als Thorheit zum Grunde; und gleichwohl, könnte der Mensch nur diese Glut noch behalten, wenn die Erfahrung ihn weise gemacht hat; könnte er nur das Erbe der Zeit einsammeln, ohne sich unter der Last dieses Erbtheils zu krümmen; gewiß er würde nie der überspannten Tugenden spotten, deren erster Rath immer ist: Opfere dich selbst auf!

Der Marquis Posa hat sich in eine Menge spitzfindiger Umstände verwickelt. Er wollte den Schein haben, Don Carlos der Wuth seines Vaters Preis zu geben, um ihn desto sicherer beschützen zu können. Es ist ihm mißlungen; der Prinz ist in Verhaft; der Marquis besucht ihn im Gefängniß, setzt die Gründe seines seltsamen Betragens auseinander, aber während der Rechtfertigung trifft ihn der Schuß eines Meuchelmörders, den Philipp abgeschickt hat, und er fällt todt zu den

Füßen seines Freundes nieder. Don Carlos Schmerz ist unübertreffbar; von seinem Vater, der dazu kömmt, fordert er den Freund seiner Jugend zurück, als wenn es von dem Mörder abhinge, seinem Schlachtopfer neues Leben einzuhauchen. Die Blicke auf den leblosen Leichnam geheftet, den vor kurzem noch so viel rege Gedanken beseelten, lieset Don Carlos, selbst zum Tode verurtheilt, in den kalten Zügen seines Freundes, alles, was der Tod ist.

In diesem Trauerspiel kommen auch zwei Mönche vor, deren Charactere und Lebensarten mit einander contrastiren; der eine, Domingo, des Königs Beichtvater; der andre, Prior eines Karthäuserklosters vor den Thoren von Madrid. Domingo ist ein ränkevoller, verrätherischer, höfischer Mönch, Vertrauter des Herzogs von Alba, dessen Character nothwendig gegen den des Königs Philipp im Schatten steht, denn Philipp nimmt alles Schöne im Schrecklichen für sich. Der Prior empfängt, ohne sie zu kennen, den Marquis und Don Carlos, die in seinem Kloster eine Zusammenkunft verabredet hatten; sie sind lebhaft bewegt und erschüttert, der Prior kalt und gelassen. Beide Gemüthsarten bilden einen rührenden Gegensatz. „Die Welt," sagt der Prior, „hört auf in diesen Mauern."

Aber nichts im ganzen Stück kommt dem Originellen in der vorletzten Scene des fünften Acts, zwischen dem Könige und dem Großinquisitor, bei. Philipp, den Haß und Eifersucht wider seinen Sohn, den der Abscheu vor dem Verbrechen foltert, das er zu begehen im Begriff steht: Philipp beneidet die Edelknaben, welche ruhig am Fuße seines Bettes schlafen, während die Hölle in seinem Busen jede Ruhe von ihm scheucht. Er läßt den Großinquisitor rufen, um sich mit ihm über

die Verdammung Don Carlos zu berathen. Dieser Cardinal ist neunzig Jahre alt, noch älter als es Carl V. seyn würde, dessen Lehrer er war; er ist blind, lebt in gänzlicher Abgeschiedenheit; die Späher der heiligen Inquisition allein hinterbringen ihm, was auf der Erde vorgeht; und er forschet bei ihnen nach nichts, als nach Verbrechen, Fehlern, Gedanken, um sie zu bestrafen. In seinen Augen ist der sechzigjährige Philipp II. noch ein Knabe. Der finsterste, der behutsamste aller Despoten ist ihm ein unbedachtsamer Regent, dessen Toleranz die Reformationslehre über Europa bringen wird. Der Greis ist ohne Arg, aber dergestalt durch das Alter eingeschrumpft, daß er wie ein lebendes Gespenst auftritt, das der Tod vergessen zu haben scheint, weil er es schon längst im Grabe vermuthete.

Er fordert Philipp dem II. Rechenschaft über den Tod des Marquis Posa ab, wirft ihm diesen Tod vor, weil es der Inquision zukomme, ihn zu tödten, und wenn er das Opfer zu bedauern scheint, so ist es, weil man ihn des Vorrechts beraubte, es zu schlachten. Philipp befrägt ihn über die Verdammung seines Sohns:

Kannst du mir einen neuen Glauben gründen,
Der eines Kindes blut'gen Mord vertheidigt?

Der Großinquisitor antwortet:

Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen,
Starb an dem Holze Gottes Sohn.

Welche Worte! welche blutdürstige Anwendung der rührendsten Lehre!

Mit diesem blinden Greise tritt ein ganzes Jahrhundert auf. Das erschütternde Entsetzen, welches mit der Inquisition und mit dem Fanatismus der Zeit damals schwer auf Spanien lastet, malt der schnelle laconische Auftritt; die

Kunst des größten Redners bliebe, wenn sie eine solche Menge solcher Gedanken auszudrücken hätte, weit hinter der Geschicklichkeit zurück, mit welcher sie hier in die Handlung verwebt sind.

Es ist mir nicht unbewußt, daß man in Don Carlos eine Menge Unschicklichkeiten und Uebelstände aufdecken könnte: ich mag mich aber mit einem Geschäft nicht befassen, in welchem ich so viel Mitarbeiter haben würde. Ganz mittelmäßige Literatoren können in Shakespear, Göthe, Schiller Fehler wider den guten Geschmack rügen; so lange man in Kunstwerken nur das Mangelhafte aufsucht, das Unpassende trennt, ist die Arbeit leicht: was aber die Critik weder geben noch nehmen kann, ist Genie und Talent: diese muß man verehren, wo man sie findet, sollten auch ihre himmlische Strahlen von einigen Wolken verdunkelt seyn. Weit entfernt, über die Verirrungen des Genies zu frohlocken, sollte man schmerzhaft fühlen, daß sie das Erbtheil des Menschengeschlechts und die Ansprüche auf Ruhm, die es stolz machen, vermindern. Der Schutzgeist, den Sterne mit so viel Anmuth schildert, sollte eben so wohl auf die Mängel eines schönen Werks, als auf die Fehler eines edeln Lebens, eine Thräne fallen lassen, um das Andenken an beide Unvollkommenheiten zu verwischen.

Ich will nicht länger bei Schillers literärischen Jugendproducten stehen bleiben, theils weil sie ins Französische übersetzt sind, theils weil sie noch nicht den historischen Genius athmen, der ihn in seinen reifern Tragödien so bewundernswürdig macht. Don Carlos selbst, obschon auf historischen Grund gebaut, ist mehrentheils ein Werk der Phantasie. Die Intrigue ist zu verwickelt; der Marquis Posa, eine reine Schöpfung der Einbil-

dungskraft, spielt eine zu große Rolle; man sollte sagen, diese Tragödie geht zwischen Poesie und Geschichte mitten inne, ohne dieser und jener zu genügen: ein Vorwurf, der gewiß keines der Schillerschen Stücke trifft, von denen ich noch zu reden habe.

Achtzehntes Capitel.

Wallenstein und Maria Stuart.

Wallenstein ist unter allen Nationaltragödien, die auf der deutschen Bühne vorgestellt worden sind; die vorzüglichste; Schönheit der Verse, die Größe des Gegenstandes entzückte alle Zuschauer in Weimar, wo sie zu allererst gegeben wurde, und Deutschland konnte sich rühmen, einen neuen Shakespear zu besitzen. Durch Lessings Tadel des französischen Geschmacks in dramatischen Werken, durch seine Uebereinstimmung mit Diderot in ihren dramatischen Einsichten, war von der deutschen Bühne die Poesie verdrängt worden; die Schauspiele waren dialogisirte Romane, fortgesetzte Auftritte des gemeinen Lebens, mit einiger Zusammendrängung der Vorfälle und Begebenheiten, die gewöhnlich nicht so rasch auf einander folgen.

Schiller kam auf den Gedanken, ein wichtiges Ereigniß aus dem dreißigjährigen Kriege auf die Bühne zu bringen, aus jenem bürgerlichen und Religions-Kriege, der ein mehr als hundertjähriges Gleichgewicht zwischen der katholischen und protestantischen Parthei in Deuschland herbeiführte. Die deutsche Nation ist so unzusammenhängend, daß man nie weiß, ob die Großthaten der einen

Hälfte diese Nation, ein Unglück oder ein Gegenstand des Ruhms für die andre Hälfte sind; nur Schillers Wallenstein hat den Enthusiasmus aller Theile erregt. Der ganze Stoff ist in drei besondere Stücke abgetheilt. Wallensteins Lager, das erste von den dreien, stellt die Wirkungen dar, die der Krieg auf die Masse des Volks und des Heers hervorbringt. Die Piccolomini, das Zweite, giebt die politische Ursachen an, die den Zwist der Oberhäupter veranlaßten. Das dritte Stück, die Catastrophe, Wallensteins Tod, ist das Resultat des Enthusiasmus und des Neides, welche der große Ruf dieses Feldherrn erregt hatte.

Ich habe den Prolog, Wallensteins Lager, spielen gesehen; man dünkte sich mitten in einem Heere, und zwar in einem Heere von Partheigängern, wo alles weit lebendiger, weit zuchtloser zugeht, als unter regelmäßigen Truppen. Bauern, Recruten, Marketenderinnen, Soldaten, alles trug das Seine zur Wirkung des Schauspieles bei; der Eindruck, den er macht, ist so kriegerisch, daß als man es in Berlin vor den Offizieren gab, die sich anschickten in den Krieg zu ziehen, von allen Seiten das laute Geschrei des Enthusiasmus erscholl. Es setzt in einem Stubengelehrten eine ungemein rege Einbildungskraft voraus, um sich das Leben und Weben im Feldlager, die Unabhängigkeit, die rauschende Freude mitten unter den Kriegsgefahren, so lebhaft denken und vor Augen stellen zu können. Der von allem entfesselte Krieger, ohne Rückleid und Vorsicht, macht Jahre zum Tag, Tage zum Augenblick, setzt alles was sein ist auf einen Wurf, gehorcht dem Ohngefähr im Anführer, und überläßt es dem immer gegenwärtigen Tode, ihn von den Sorgen des Lebens lachend zu befreien. Nichts ist origineller in Wallensteins Lager, als

die Erscheinung eines Kapizuners mitten in dem geräuschvollen Haufen der Soldaten, die sich für Verfechter des katholischen Glaubens halten. Der Mönch predigt ihnen die Mäßigung, die Gerechtigkeit in einer Rede voller Wortspiele und Silbenstechereien, die sich von der gewöhnlichen Lagersprache durch nichts unterscheidet, als durch einige biblische Sprüche und lateinische Floskeln; die buntscheckige und soldatische Beredsamkeit des Pfaffen, die rohe ungehobelte Religion seiner Zuhörer, stellt ein auffallendes Schauspiel der Verwirrung und des Widerspruchs auf. Der in Gährung gerathene gesellige Zustand zeigt den Menschen in einem seltsamen Gesichtspuncte; was noch wild in ihm ist, kommt wieder zum Vorschein, und die Spuren der besseren Bildung irren umher wie die Trümmer eines Schiffes auf den Sturmbewegten Wellen.

Wallensteins Lager ist ein sinnreiches Vorspiel, eine Einleitung zu den beiden übrigen Stükken; es erregt Bewunderung für den Feldherrn, der in aller Soldaten Munde ist, bei ihren Spielen, wie bei ihren Gefahren; und wenn das Trauerspiel selbst angeht, hat man den vorangeschickten Prolog noch in so frischem Andenken, als wäre man Zeuge gewesen von der Geschichte, deren Ausschmückung die Dichtkunst übernommen hat.

Das zweite Stück, die Piccolomini, enthält die Zwiste, die sich zwischen dem Kaiser und seinem Feldherrn, zwischen dem Feldherrn und seinen Mitgeneralen, erhoben haben, als dieser, als Oberhaupt der Armee, dem Gewalthaber den er vertritt, so wie der Sache, die er verficht, seinen persönlichen Ehrgeiz unterschieben will. Wallenstein kämpft im Namen Oestreichs, gegen die Nationen, die die Reformation in Deutschland einführen wollten;

allein, gelockt und verführt durch die Hoffnung, für sich selbst eine unabhängige Gewalt zu begründen, sucht er alle Mittel sich zuzueignen, die er zum allgemeinen Besten anwenden sollte. Die übrigen Anführer widersetzen sich seinen Absichten, nicht aus reiner Tugend, sondern aus Eifersucht; und in diesen gewaltsamen Kämpfen findet man alles, nur keine Menschen, die eigene Meinungen festhalten, und sich für die Sache ihres Gewissens schlagen. Für wen soll man sich denn hier interessiren? wird man fragen. Für das Gemälde der Wahrheit. Vielleicht wird die Kunst verlangen, daß dieses Gemählde auf theatralische Wirkung berechnet sey; gleichwohl ist die Geschichte auf der Bühne immer etwas sehenswürdiges.

Schiller hat nebenbei Rollen eingeschoben und Nahmen erdichtet, die ein Romaninteresse erregen. Er hat Max Piccolomini und Thecla als zwei himmlische Schöpfungen aufgestellt, die alle Stürme der politischen Leidenschaften durchkreuzen, ohne in ihrem Gemüth Liebe und Wahrheit zu gefährden. Thecla ist Wallensteins Tochter, Max der Sohn des treulosen Freundes, der ihn verrieth. Das Engelpaar liebt, sucht und findet sich im Leben und im Tode, wider den Willen der Eltern, des Schicksals, der Welt, nur nicht ihrer Herzen. Beide Wesen erscheinen wie Auserwählte mitten unter den Gräueln des Ehrgeizes; es sind rührende Opfer, die sich der Himmel erkohr; ein schöner Abstich der reinsten Hingebung seiner selbst, mit den Leidenschaften der Menschen, die sich um den Besitz dieser Welt, wie um ihr einziges Loos, streiten!

In dem Stücke, die Piccolomini, ist kein Schluß; es hört auf wie eine unterbrochene Unterhaltung. Franzosen würden sich schwerlich an

diese Vorspiele gewöhnen können, deren erstes drollig, das zweite ernsthaft ist, und die beide, zusammengenommen, dem eigentlichen Trauerspiele, Wallensteins Tode, zur Einleitung dienen.

Ein talentvoller Schriftsteller hat Schillers Trilogie in ein, der Form und der Regelmäßigkeit nach, französisches Trauerspiel zusammengedrängt. Die über seine Arbeit gefällten Urtheile, der ihr gewordene Beifall und Tadel, wird uns einen natürlichen Anlaß geben, die Verschiedenheit im deutschen und französischen dramatischen System vollends auseinander zu setzen. Man hat es dem französischen Dichter zum Vorwurf gemacht, in seine Verse nicht genung Poesie gelegt zu haben. Gegenstände aus der Fabel sind des Glanzes der Bilder, des lyrischen Fluges empfänglich; wie könnte man aber, in einem aus der spätern Geschichte entlehnten Stoffe, die Poesie der Beschreibung von Hippolyts Tode erwarten? Der Pomp des Alterthums gehört in die Familie des Minos und des Agamemnon; in Tragödien andrer Gattung wäre diese Pracht lächerlicher Bombast. Es giebt in den historischen Trauerspielen Momente, wo der Geistesschwung sich natürlicher Weise durch eine höhere Poesie ausspricht; von dieser Art ist Wallensteins Traum *), seine Rede nach der Empö-

---

*) Il est, pour les mortels, des jours mystérieux,
Où, des liens du corps notre âme dégagée,
Au sein de l'avenir est tout-à-coup plongée,
Et saisit, je ne sais par quel heureux effort,
Le droit inattendu d'interroger le sort.
La nuit qui précéda la sanglante journée
Qui du héros du nord trancha la destinée,
Je veillois au milieu des guerriers endormis.
Un trouble involontaire agitoit mes esprits.

rung, sein Selbstgespräch vor seinem Tode ꝛc. Nur erfordert das Gewebe sowohl als die Entwickelung des deutschen, wie des französischen Stücks, eine Einfachheit des Stils, wo nur die Reinheit der Sprache, und selten die Pracht und Höhe derselben, fühlbar seyn muß. Wir verlangen in Frankreich, daß nicht allein jede Scene, sondern beinahe jeder Vers, Wirkung mache; dieses ist mit der Wahrheit schlechterdings unvereinbar. Nichts ist leichter zu machen, als sogenannte Prunkverse; die Einfassungen zu diesen Brillanten, die Modelle zu diesen Abgüssen stehen längst da; die Schwierigkeit ist, jedes Einzelne dem Ganzen unterzuordnen, im Ganzen jeden Theil, so wie in jedem Theile den Abglanz des Ganzen wieder zu finden. Die französische Lebhaftigkeit hat dem Ganzen der Theaterstücke eine schnelle überaus angenehme Bewegung mitgetheilt; nur steht sie der Kunstschönheit im Wege, so oft sie auf Kosten des allgemeinen Eindrucks, Triumphe des Augenblicks erringen will.

Je parcourus le camp. On voyoit dans la plaine
Briller des feux lointains la lumière incertaine.
Les appels de la garde et les pas des chevaux
Troubloient seuls, d'un bruit sourd, l'universel repos.
Le vent qui gémissoit à travers les vallées
Agitoit lentement nos tentes ébranlées.
Les astres, à regret perçant l'obscurité,
Versoient sur nos drapeaux une pâle clarté.
Que de mortels, me dis-je, à ma voix obéissent!
Qu'avec empressement sous mon ordre ils fléchissent!
Ils ont, sur mes succès, placé tout leur espoir.
Mais si le sort jaloux m'arrachoit le pouvoir,
Que bientôt je verrois s'évanouir leur zèle!
En est-il un du moins qui me restât fidèle?
Ah s'il en est un seul, je t'invoque. O destin!
Daigne me l'indiquer par un signe certain.

Walstein Trauerspiel von Heinr. Benjamin Constant de Rebècque. Act. 2. Sc. 1. S. 43.

Neben dieser Ungeduld, die auch den geringsten Aufenthalt nicht erträgt, hat der Franzose eine seltene Geduld für alles was die Schicklichkeit zum Gesetz macht; und sobald nur irgend eine Langweil, von welcher Art sie sey, zur Kunstetikette gehört, duldet eben dieser Franzose, der bei dem leisesten Stocken aus der Haut fahren möchte, alles was man will, aus Ehrfurcht vor der eingeführten Sitte. So sind z. B. in französischen Trauerspielen die erzählenden Einleitungsscenen unentbehrlich, ob sie schon allerdings weit weniger anziehen, als die handelnden Eingangsscenen. Während der Berichtserzählung einer Schlacht sollen einmal italienische Zuschauer gerufen haben: „Den Hintergrund aufgezogen, damit wir die Schlacht selbst sehen!" Wie oft wandelt uns dieser Wunsch in unsern Tragödien an, zu sehen, was wir hören müssen! Der Verfasser des französischen Wallenstein hat die Einleitung, die im Deutschen so kraftvoll ist, und in Wallensteins Lager spielt, in sein Stück, so zu sagen, einschmelzen müssen. Die Würde der ersten Auftritte ist dem imposanten Ton der französischen Tragödie vollkommen angemessen; aber bald treten Spuren der deutschen Unregelmäßigkeit in der Bewegung ein, die sich nie völlig wegräumen und ersetzen läßt.

Eben so hat man dem französischen Verfasser das Doppelinteresse zum Vorwurf gemacht, welches die Liebe Alfreds (Max Piccolomini) zu Thecla, und Wallensteins Empörung dem Stücke geben. In Frankreich muß ein Trauerspiel ganz Liebe oder ganz Politik seyn; man will nichts von gemischtem Inhalte wissen, und vor allem seit einiger Zeit, zumal wenn von Staatsinteresse die Rede ist, begreift man nicht, wie im Gemüth für einen andern Gedanken Raum übrig seyn könnte. Gleich-

wohl wird das große Gemählde von Wallensteins Abfall vom Kaiser nur dadurch vollständig, daß es die Leiden schildert die für die Seinigen daraus erwachsen; es ist nichts weniger als gleichgültig, uns zu erinnern, wie sehr öffentliche Angelegenheiten Privatbande und Neigungen zerreissen können; und die Art und Weise, die Politik als eine Welt für sich darzustellen, aus welcher alle Gefühle verbannt sind, ist unmoralisch, hart, und ohne allen dramatischen Effect.

Ein einzelner Umstand ist im französischen Wallenstein getadelt worden. Es ist niemand eingefallen, an der Schönheit des Abschieds Alfreds (Max Piccolomini) von Wallenstein und Thecla zweifeln zu wollen; nur hat man es anstößig gefunden, bei dieser Gelegenheit Musik in einen Trauerspiele zu hören; nichts wäre leichter, als die Trompeten wegzulassen; aber warum sich die Wirkung versagen, die sie machen? Die kriegerische Musik, die in das Feld, die zur Schlacht ruft, rührt hier den Zuschauer, wie sie die Liebenden rührt, die sich nie wiedersehen sollen; sie malt durch ihre Töne die Lage des zerrissenen Herzens; eine neue Kunst verdoppelt den Eindruck, den eine frühere vorbereitet hatte; Klänge und Worte erschüttern wechselsweise unsre Einbildungskraft und unser Gemüth.

Zwei Auftritte ganz neuer Gattung auf unserer Bühne, sind ebenfalls in diesem Stücke den französischen Lesern aufgefallen. In der ersten, erkundigt sich Thecla bei dem sächsischen Officier, der die Nachricht, daß Alfred (Max), weil er sterben wollen, geblieben sey, hinterbrachte, nach allen Umständen dieses entsetzlichen Todes; in der zweiten macht sie, nachdem sie ihre Seele mit Schmerz getränkt, den Entschluß bekannt, am Grabe ihres

Geliebten zu leben und zu sterben. In beiden Scenen ist jeder Ausdruck, jedes Wort, aus der tiefsten Empfindungsquelle geschöpft; allein man hat behaupten wollen, das dramatische Interesse höre mit der Ungewißheit auf. In Frankreich eilt man, in jeder Gattung der Dichtungen, zum Schluß, sobald die Handlung unwiderruflich zu Ende ist. In Deutschland hingegen fühlt man mehr Neugierde zu wissen, was die Personen empfinden, als was ihnen begegnet; verweilt gern bei einer Lage, die als Handlung vollendet ist, aber als leidendes Gefühl noch fortdauert. Es erfordert einen größern Reichthum von Poesie, von Empfindung, es erfordert eine größere Richtigkeit im Ausdruck, dann noch zu rühren, wenn die Handlung zur Ruhe gebracht worden ist, als wenn sie einer noch immer steigenden Aengstlichkeit Raum giebt; man achtet kaum auf die Worte, wenn die Begebenheiten noch in Ungewißheit schweben: wo aber alles schweigt, nur der Schmerz nicht; wo von außen keine Veränderung eintritt, und das Interesse sich einzig mit dem beschäftiget, was in der Seele vorgeht; da würde der leiseste Anstrich von Künstelei, da würde Ein Wort an unrechter Stelle Herz und Ohr zerreißen, wie ein falscher Ton in einem einfachen melancholischen Liede. Nichts schleicht sich hier unter Vergünstigung des Knalleffects durch; alles gelangt vor den Richterstuhl des Herzens.

Die am allgemeinsten wiederholte Critik des französischen Wallensteins, betrifft den Character Wallensteins; er ist, sagt man, abergläubig, ungewiß, unentschlossen, und stimmt nicht zum Heldenmaße, nach welchem man Rollen dieser Art vorzeichnen und bearbeiten solle. Allein die Franzosen verstopfen sich selbst eine unendliche Quelle von

Wirkungen und Rührungen, indem sie die tragischen Charactere, wie die Musiknoten und die Farben des Prisma, auf wenige hervorstechende immer wiederholte Züge beschränken; bei ihnen muß jede ihrer Personen sich nach einem der vornehmsten bekannten Vorbilder modeln. Bei uns, sollte man sagen, ist die Logik die Grundlage aller Künste, und jene wellenartige Natur, von welcher Montagne spricht, ist aus unsern Tragödien verbannt; sie gestattet nur ganz gute oder ganz arge Gefühle, und doch ist im menschlichen Gemüth nichts von beiden ungemischt.

In Frankreich wird über eine tragische Person wie über einen Staatsminister für und wider gesprochen; man beschwert sich über das was er thut oder nicht, als hielte man ein Zeitungsblatt in der Hand, das ihm sein Urtheil spricht. Die Absprünge und Widersprüche der Leidenschaften sind auf der französischen Bühne erlaubt, nur nicht die Folgewidrigkeit der Charactere. Da jedermann mehr oder weniger den Gang der Leidenschaften kennt, so ist man auf ihre Irrungen vorbereitet, man begreift so zu sagen ihre Widersprüche im Voraus; dagegen hat der Character immer etwas überraschendes, und läßt sich in keine Regeln einschließen. Bald nähert er sich seinem Ziele; bald entfernt er sich wieder davon. Hat man einmal von jemand in Frankreich gesagt: „Er weiß nicht was er will!“ so hört alles Interesse für ihn auf; da es doch gerade der Mensch ist, „der nicht weiß was er will,“ in welchem sich die Natur mit einer wahrhaft tragischen Kraft und Unabhängigkeit zeigt.

Shakespear's Personen erwecken oft in Einem Stücke bei den Zuschauern ganz entgegengesetzte Gefühle. Richard II. erregt, in den ersten drei Acten

des Trauerspiels dieses Namens, Widerwillen und Verachtung; dann aber, als ihn das Unglück erreicht hat, als er gezwungen wird im vollen Parlament seinem Feinde den Thron abzutreten, rührt diese Lage und sein dabei bewiesener Muth zu Thränen. Man ehrt in ihm den königlichen Edelsinn, der im Unglück wieder aufblickt, und die Krone scheint aufs neue auf dem Haupte desjenigen zu schweben, dem man sie raubte. Shakespear bedarf nur weniger Worte, das Gemüth seiner Zuhörer zu stimmen, zu lenken, sie vom Haß zum Mitleid überzuführen. Die unzähligen Abweichungen des menschlichen Herzens machen die Quelle unversiegbar, aus welcher das Talent schöpft.

Man wird sagen: in der Wirklichkeit seien die Menschen unzusammenhängend und abspringend; in der Wirklichkeit finde man die schönsten Eigenschaften mit elenden Fehlern untermischt; nur müsse man dergleichen Charactere und Widersprüche nicht auf die Bühne bringen; nur mache die dramatische Kunst eine schnelle Handlung zur Pflicht; daher könne man in diesem beschränkten Rahmen nur starke Züge und treffende Lagen anbringen. Folgt aber daraus, daß man nicht über Personen hinausgehen dürfe, die so zu sagen, ganz aus dem Guten oder aus dem Bösen gehauen, und zu unveränderlichen Bestandtheilen unserer Trauerspiele gemacht worden sind? Auf welchen Einfluß würde die Bühne in die Moralität der Zuschauer Anspruch machen können, wenn man ihnen bloß eine conventionelle Natur anschaulich machen wollte? Und wenn auf diesem erkünstelten Boden die Tugend immer siegt, das Laster immer bestraft wird, so frägt sichs aufs neue, ob es sich eben so im wirklichen Leben verhält, weil die Menschen, die man auf der Bühne auftreten läßt, von den Menschen

auf der großen Weltbühne so ganz verschieden sind?

Der französische Wallenstein würde auf unserm Theater eine sehenswürdige Erscheinung seyn; und eine noch merkwürdigere, wenn sich der Bearbeiter nicht so gar sehr an die französische Regelmäßigkeit gebunden hätte; um aber über eine solche Neuerung unpartheiisch und rein urtheilen zu können, müßte man freilich mit einer Geistesjugend in das Feld der Künste treten, der es um neue Genüsse zu thun wäre. Sich an die classischen Meisterstücke halten, ist eine heilsame Vorschrift für den Geschmack, nur nicht für das Talent; dieses aufzureizen, bedarf es unerwarteter Eindrücke; Geisteswerke, die wir von Jugend auf auswendig lernten, werden zur Gewohnheit, und erschüttern unsre Einbildungskraft nicht mehr gewaltsam.

Unter allen deutschen Trauerspielen ist, meinem Urtheil nach, Maria Stuart das rührendste und planmäßigste. Das Schicksal dieser Königin, deren Leben so glänzend und herrlich aufblühte, die ihr Glück durch eigene Schuld verlor, und nach neunzehnjährigem Gefängniß das Blutgerüst betrat, erregt eben so viel Entsetzen und Mitleid, als das Schicksal des Oedip, des Orest und der Niobe; aber die Schönheit selbst dieser Geschichte, die dem Genie so sehr zu statten kommt, würde ein mittelmäßiges Talent erdrücken.

Das Stück beginnt in Fotheringaycastle, wo Maria Stuart verhaftet ist. Neunzehn Jahre sind verflossen, seitdem sie ihrer Freiheit beraubt ward, und der von der Königin Elisabeth ernannte Gerichtshof ist auf dem Puncte, das Urtheil der unglücklichen Königin von Schottland zu fällen. Mariens Amme beschwert sich bei dem Comman-

danten des Schlosses über die harte Behandlung, worunter ihre Gebieterin seufzet. Dieser, seiner Monarchin mit Treue ergeben, spricht von Maria mit unbiegsamer Strenge. Man findet in ihm einen Biedermann, der aber über Maria urtheilt, wie ihre übrigen Feinde; er spricht von ihrem bevorstehenden Tode, als von einer verdienten Strafe, weil er sie im Verdacht hält, Mordanschläge auf Elisabeths Leben gemacht zu haben.

Schon bei Gelegenheit von Wallensteins Tode, habe ich von dem großen Vorzuge der Einleitungsscenen gesprochen, die sich durch Handlung entwickeln. Man hat alles Mögliche versucht, Vorspiele, Chöre, Vertraute, kurz Alles, um einen Eingang zum Stücke zu finden, der nicht zurückstoßend sey; gleichwohl dünkt michs das beste, gleich in die Handlung überzutreten, und die Hauptperson durch die Wirkung bekannt zu machen, die sie auf ihre Umgebungen hervorbringt. Auf diese Weise stellt man den Zuschauer in den wahren Gesichtspunct, von welchem er den ganzen Vorgang überschauen soll; denn nur ein einziges Wort in einem Schauspiele, dem man es anhört, daß es dem Publicum galt, für das Publicum gesprochen wurde, stört und zerstört alle Täuschung. Wenn Maria Stuart auftritt, ist man schon gespannt und gerührt; man kennt sie nicht nach einem todten Gemälde, sondern durch den Einfluß, den sie bei Freunden und Feinden hat. Es ist keine kalte Erzählung, der man zuhört; es ist die Begebenheit selbst, deren Zeitgenosse man geworden ist.

Der Character der Maria ist auf eine bewundernswürdige Weise gehalten, und bewirkt ein immer steigendes Interesse. Man liebt und tadelt zugleich in ihr das schwache, leidenschaftliche, über ihre Schönheit stolze, über ihre Handlung reuevolle

Weib. Man fühlt Mitleiden mit ihrer Reue, wie mit ihren Fehlern. Ueberall scheint die Herrschaft durch, die ihre so allgemein gerühmte Schönheit unwiderstehlich ausübte. Ein Jüngling, der sie retten will, gesteht ihr, darf ihr gestehen, er opfere sich für sie auf, weil ihre Reize ihn entzückt haben. Elisabeth ist mehr noch ihre Nebenbuhlerin als ihre Feindin; Leicester, Elisabeths Günstling, ist Mariens heimlicher Anbeter geworden, und hat ihr seinen Beistand verheißen. Liebe und Eifersucht, die natürlichen Folgen des magischen Blickes der unglücklichen Maria, machen ihren Tod tausendmal rührender.

Sie liebt Leicester. Die Unglückliche ist verdammt, noch einmal im Leben zu fühlen, was schon so oft Bitterkeit über ihr Leben ausgoß. Ihre beinah übernatürliche Schönheit scheint zugleich die Ursache und die Entschuldigung des bei ihr zur Gewohnheit gewordenen Herzenstaumels zu seyn, der das Unglück und das Verhängniß ihres Lebens war.

Elisabeth zieht ebenfalls viel Aufmerksamkeit auf sich. Nur ist diese Aufmerksamkeit eben so verschieden, als ihr Character. Dieser Character, ein weiblicher Tyrann auf der Bühne, ist eine ganz neue Erscheinung. In Elisabeth führt alles zum Despotismus, was bei andern Frauen seinen Ursprung in der Sclaverei und der Abhängigkeit nimmt, wie z. B. der weibliche Kleinigkeitsgeist, die weibliche Eitelkeit, die weibliche Gefallsucht; in Elisabeth wird die Verstellungsgabe, das gewöhnliche Kind der Schwäche, zu einem der Hauptwerkzeuge ihrer unumschränkten Gewalt. Um die Männer zu unterjochen, muß man sie betrügen; eine höfliche Lüge ist das wenigste, was man ihnen auf diesen Fall schuldig ist. Was aber

Elisabeth characterisirt, ist die Sucht zu gefallen, verbunden mit dem ganzen Willen des Despoten, und die feinste weibliche Eigenliebe, in den gewaltsamsten Handlungen der Oberherrschaft sich äußernd. Selbst die Höflinge verbergen, wo eine Königin den Zepter führt, ihre Kriecherei vor dem Throne, hinter den Schleier des Hofmachens; sie möchten sich gern bereden, daß sie es wagen, sie zu lieben, um in ihren Gehorsam mehr Edelsinn legen, und der knechtischen Furcht des Unterthanen die Farbe eines ritterlichen Dienstes seiner Dame anlegen zu können.

Elisabeth war ein Weib von seltenem Genie; dies bezeugt der Glanz ihrer Regierung; gleichwohl kann man in einem Trauerspiel, wo Maria stirbt, nichts anders in ihr sehen, als die Nebenbuhlerin, die ihre Gefangene ermorden läßt; ihr Verbrechen ist zu schwarz, um nicht alles Gute auszulöschen, was sich über ihr politisches Genie sagen ließe. Es wäre vielleicht ein Verdienst mehr in Schillers Werk gewesen, wenn er Elisabeth weniger hassenswürdig gemacht hätte, ohne Marien etwas von ihrem Interesse zu nehmen; in leichtschattirten Contrasten liegt oft mehr Kunst als in ausgesprochenen Extremen; die Hauptperson gewinnt dabei, daß keine der Nebenfiguren des dramatischen Gemäldes ihr aufgeopfert werde.

Leicester hat Elisabeth zu einer Zusammenkunft mit Maria beredet, er hat ihr den Vorschlag gethan, auf einer Jagd im Park des Schlosses von Fotheringay zu verweilen, wo Maria zu eben der Zeit Erlaubniß erhalten hatte, zu lustwandeln. Elisabeth ist's zufrieden; und der dritte Act hebt mit der rührenden Freude der Maria über den Genuß an, nach neunzehnjähriger Gefangenschaft freie Luft athmen zu können; alle Gefahren, die

ihr bevorstehn, sind vor ihr entschwunden; vergebens erinnert ihre Amme sie daran, um die Ausbrüche ihrer Leidenschaft zu mäßigen. Maria hat im Angesicht der Sonne, im Schooße der Natur alles vergessen. Sie hat beim Anblick der Blumen, der Bäume, der Vögel, der ihr so neu ist, das Glück ihrer Kindheit wiedergefunden; der namenlose Eindruck alltäglicher Gegenstände, die durch eine lange Entbehrung zu Wundern einer andern Welt geworden sind, malt sich in dem berauschenden Entzücken der unglücklichen Dulderin.

Die Erinnerung an Frankreich ergreift ihr Herz.

Eilende Wolken! Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!
Ich bin gefangen, ich bin in Banden,
Ach! ich hab' keinen andern Gesandten!
Frei in Lüften ist eure Bahn;
Ihr seid nicht dieser Königin unterthan.

In der Ferne sieht sie einen Fischer, der den Nachen anlegt. Gleich hofft sie, dieses elende Werkzeug könne sie retten; alles trägt für sie die Farbe der Hoffnung, von dem Augenblick an, wo sie das Himmelblau sah.

Noch weiß sie nicht, daß ihr diese Freiheit zu Theil ward, damit sie der Elisabeth begegnen könne; jetzt hört sie Jagdmusik, und die Vergnügungen ihrer Jugend malen sich mit diesen Tönen vor ihre lebhafte Einbildungskraft.

Hörst du das Hifthorn? Hörst du's klingen?
Ach, auf das muthige Roß mich zu schwingen,
An den fröhlichen Zug mich zu reihn!—

Das Glücksgefühl lebt von neuem in ihr auf, ohne allen Grund, ohne alles Motiv, nur weil bei bevorstehendem großem Unglück das Herz ge-

wöhnlich neu athmet und neue Kräfte sammelt, wie der Sterbende kurz vor dem letzten Todeskampf sich augenblicklich leichter und besser fühlt.

Man meldet der Königin Maria, daß Elisabeth in der Nähe sey. Maria hatte um eine Zusammenkunft gebeten; aber jetzt ist sie auf den Augenblick nicht gefaßt, nicht vorbereitet; er ist ihr schrecklich, fürchterlich. Elisabeth erscheint, Leicester ist mit ihr; somit werden alle Leidenschaften in Maria zugleich aufgeregt. Sie hält einige Zeit an sich, aber Elisabeth reizt sie durch schnöde Verachtung, und beide feindliche Königinnen überlassen sich zuletzt ihrem gegenseitigen Hasse. Elisabeth wirft Marien ihre Vergehungen, Maria der Elisabeth ihre zweifelhafte Geburt und Heinrichs VIII. Argwohn auf ihre Mutter vor. Dieser Auftritt ist vorzüglich schön, eben weil die Wuth beide Königinnen aus den Schranken ihrer natürlichen Würde hinausrückt. Die Königinnen sind verschwunden; es sind zwei Weiber, zwei Nebenbuhlerinnen in der Schönheit, nicht in der Gewalt; die eine ist nicht Beherrscherin, die andere nicht Gefangene mehr; und obschon es in der Macht der einen steht, die andere aufs Blutgerüst zu schicken, so genießt doch die Schönste von beiden, die die Mittel zu gefallen am meisten in ihrer Gewalt hat, den Triumph, die allmächtige Elisabeth vor Leicesters Augen zu erniedrigen, sie vor den Augen des Liebhabers, der beiden so theuer ist, in den Staub zu treten.

Was dieser Lage Werth unendlich erhöht, ist die Furcht, die man bei jedem gereizten Worte empfindet, das Marien entfährt; und von dem Augenblick an, wo sie sich von dem Strom ihrer Wuth hinreißen läßt, schaudert man bei jedem Schmähworte, dessen fürchterliche Folgen man vor

Augen sieht, vor Entsetzen zurück, als wäre man schon Zeuge ihres Todes.

Als Elisabeth nach geendigter Unterredung nach London zurückgeht, versuchen die Anhänger der katholischen Parthei einen Anschlag auf ihr Leben auszuführen. Er mißlingt; Talbot, der tugendhafteste ihrer Freunde, entwaffnet den Meuchelmörder, und das Volk verlangt mit lautem Geschrei den Tod der Maria. Hier ist ein unvergleichlicher Auftritt. Der Lord Kanzler Burleigh dringt in Elisabeth, daß sie Mariens Todesurtheil unterschreibe. Talbot, der so eben die Königin vom Tode gerettet, wirft sich ihr zu Füßen, und fleht um Gnade für ihre Feindin.

Ich will die Stimme der Gerechtigkeit
Jetzt nicht erheben, jetzt ist nicht die Zeit,
Du kannst in diesem Sturme sie nicht hören.
Dieß eine nur vernimm! Du zitterst jetzt
Vor dieser lebenden Maria. Nicht
Die lebende hast du zu fürchten. Zittre vor
Der Todten, der Enthaupteten. Sie wird
Vom Grab' erstehen, eine Zwietrachtsgöttin,
Ein Rachegeist in deinem Reich herumgehn,
Und deines Volkes Herzen von dir wenden.
Jetzt haßt der Britte die gefürchtete,
Er wird sie r ä c h e n, wenn sie nicht mehr ist.
Nicht mehr die Feindin seines Glaubens, nur
Die Enkeltochter seiner Könige,
Des Hasses Opfer und der Eifersucht
Wird er in der bejammerten erblicken!
Schnell wirst du die Veränderung erfahren.
Durchziehe London, wenn die blut'ge That
Geschehen, zeige dich dem Volk, das sonst
Sich jubelnd um dich her ergoß, du wirst
Ein andres England sehn, ein andres Volk,
Denn dich umgiebt nicht mehr die herrliche
Gerechtigkeit, die alle Herzen dir
Besiegte! F u r c h t, die schreckliche Begleitung
Der Tyrannei, wird schaudernd vor dir herziehn,
Und jede Straße, wo du gehst, veröden.

Du hast das letzte, äußerste gethan,
Welch Haupt steht fest, wenn dieses heil'ge fiel!

Die Antwort der Elisabeth auf diese Anrede ist ausnehmend fein und geschickt angelegt. Ein Mann, in einer ähnlichen Lage, würde unbezweifelt sich der Lüge bedient haben, um die Ungerechtigkeit zu bemänteln; Elisabeth geht weiter; sie will, indem sie sich der Rache hingiebt, Interesse für sich erwecken; indem sie die grausamste Handlung begeht, ein Mitleidsgefühl für sich rege machen. Sie spielt, wenn ich mich so ausdrücken darf, das Spiel einer blutdürstigen Coketterie, und der Character des Weibes blickt aus dem des Tyrannen vor.

Ach Shrewsbury! Ihr habt mir heut das Leben
Gerettet, habt des Mörders Dolch von mir
Gewendet — Warum ließet ihr ihm nicht
Den Lauf? So wäre jeder Streit geendigt,
Und alles Zweifels ledig, rein von Schuld,
Läg' ich in meiner stillen Gruft! Fürwahr,
Ich bin des Lebens und des Herrschens müd'.
Muß eine von uns Königinnen fallen,
Damit die andre lebe — und es ist
Nicht anders, das erkenn' ich — kann denn ich
Nicht die seyn, welche weicht? Mein Volk mag wählen,
Ich geb' ihm seine Majestät zurück.
Gott ist mein Zeuge, daß ich nicht für mich,
Nur für das Beste meines Volks gelebt.
Hofft es von dieser schmeichlerischen Stuart,
Der jüngern Kön'gin, glücklichere Tage,
So steig' ich gern von diesem Thron und kehre
In Woodstocks stille Einsamkeit zurück,
Wo meine anspruchlose Jugend lebte,
Wo ich, vom Tand der Erdengröße fern,
Die Hoheit in mir selber fand — Bin ich
Zur Herrscherin doch nicht gemacht! Der Herrscher
Muß hart seyn können, und mein Herz ist weich.
Ich habe diese Insel lange glücklich
Regiert, weil ich nur brauchte zu beglücken.
Es kommt die erste schwere Königspflicht,
Und ich empfinde meine Ohnmacht. —

Bei diesen Worten unterbricht Burleigh die Königin, und macht ihr alles zum Vorwurf, worüber sie getadelt seyn will, ihre Schwäche, ihre Nachsicht, ihr Mitleid; er scheint Muth zu haben, weil er Kraft in die Forderung legt, die er an die Monarchin thut; denn diese Forderung enthält noch mehr ihren Wunsch als den seinigen. Mit der Schmeichelei im barschen rauhen Gewande des Tadels bringt man es insgemein weiter, als mit der süßlichen; und der Hofmann, der sich das Ansehen geben kann, er spreche aus der Fülle des Herzens, wenn, was er sagt, tief überlegt und fein abgewogen ist, gehört zu den ausgelernten.

Elisabeth unterschreibt endlich das Todesurtheil. Sie ist allein mit dem Geheimschreiber, und die weibliche Schüchternheit, die ihr mitten in der Festigkeit des Despotismus anklebt, erweckt in ihr den Wunsch: möchte doch dieses untergeordnete Werkzeug deiner Befehle die Verantwortlichkeit der Sache über sich nehmen! Der Schreiber ist nicht so scharfsinnig; er dringt in die Königin, bittet um eine Erklärung, um den Befehl, das Urtheil vollstrecken zu lassen. Sie verweigert sie mit den Worten: „Thut, was eures Amts ist,“ geht ab, und läßt den Unglücklichen rathlos, zweifelnd stehen. Der Kanzler Burleigh kommt dazu, entreißt ihm das Papier, und macht seiner Unschlüssigkeit ein Ende.

Der Graf Leicester ist in die Sache hineingezogen; Mariens Freunde hatten ihn zu ihrer Rettung aufgefordert. Er erfährt, daß er bei Elisabeth angegeben ist, und ergreift plötzlich den gräßlichen Entschluß, von Maria abzuspringen, und mit eben so viel Keckheit als List, der Königin Elisabeth einen Theil der Geheimnisse zu verrathen, die ihm seine unglückliche Freundin anvertraut

hat. Seine niederträchtigen Lügen und Entdeckungen überzeugen Elisabeth nur halb; sie verlangt von ihm, er solle Maria aufs Blutgerüst begleiten, zum Beweise, daß er sie nicht liebe. Diese Eifersucht als Weib, in einem Todesurtheil als Monarchin, muß Leicester mit Haß und Verachtung gegen sie erfüllen; gleichwohl muß er hier vor der Königin zittern, obschon die Natur ihn zu ihrem Gebieter machte; und dieser seltsame Contrast schafft eine ganz eigne Situation; die aber, so wie alles übrige, dem fünften Acte weit nachsteht. Ich habe in Weimar einer Vorstellung der Maria Stuart beigewohnt, und kann noch immer nicht ohne die tiefste Rührung an die erste Hälfte dieses Acts zurückdenken.

Zuerst treten die Frauen der Maria, in tiefe Trauer gekleidet, mit verweinten Augen auf. Ihre alte Amme, mit großem, aber stillem Schmerz, trägt das Schmuckkästchen der Königin, welches sie, auf ihren Befehl, unter ihre Frauen vertheilen soll. Sir Paulet, der Hüter Maria's, und viele Bediente, gleichfalls in schwarzen Kleidern, treten ein, und füllen das Zimmer an. Melvil, ehemaliger Haushofmeister der Königin, ist so eben aus Rom gekommen. Die Amme empfängt ihn mit Rührung, beschreibt ihm den Muth der Maria, die in diesem entscheidenden Augenblicke, gesammelt und gefaßt, einzig mit dem Heil ihrer Seele beschäftiget ist. Nur ein Kummer nagt an ihrem Herzen; sie entbehrt eines Priesters, der ihr das Nachtmahl reichen, und sie von ihren Sünden losbinden kann.

Die Amme erzählt ferner, wie ein Pochen in der Nacht ihr Ohr erschreckt hat; wie beide gehofft, es sey der kecke Versuch ihrer Freunde, sie zu retten; wie sie plötzlich erfahren, daß, zu ihren

Füßen, die Zimmerer das Gerüst aufschlugen. — Melvil frägt: wie Maria diesen Wechsel ertragen? Die Amme erwiedert: der Königin sey nichts schmerzhafter gewesen, als Lord Leicesters schändlicher Verrath. Da flossen ihre Thränen, setzt sie hinzu: doch bald war auch dieser Schmerz überwunden, und die Ruhe und Würde, die eine Königin ziemen, kehrten wieder zurück.

Mariens Frauen gehen aus und ein, um gegebene Befehle auszurichten. Die eine bringt einen goldenen Becher mit Wein, den Maria verlangt hat, um sich zum letzten Gange zu stärken, und setzt ihn zitternd auf den Tisch. Eine zweite tritt todtenbleich herein, sie hat unten im Vorbeigehn das schwarzbehangne Zimmer halb offen, das Gerüst, den Block, das Beil gesehn. Das Entsetzen der Zuschauer hat beinahe schon den höchsten Grad erreicht, als Maria im höchsten Schmuck der königlichen Pracht erscheint; sie allein ist weiß und festlich gekleidet, hat ein Crucifix in der Hand, ein Diadem in den Haaren; ihr Auge glänzt von der himmlischen Verzeihung, die sie durch ihre Leiden erworben.

Mit ruhiger Hoheit im ganzen Kreise herumsehend, tröstet sie ihre schluchzenden Frauen:

Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,
Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich
Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit.
Da, als ich in die Macht der stolzen Feindin
Gegeben war, Unwürdiges erduldend,
Was einer freien großen Königin
Nicht ziemt, da war es Zeit, um mich zu weinen!
— Wohlthätig, heilend, nahet mir der Tod,
Der ernste Freund! Mit seinen schwarzen Flügeln
Bedeckt er meine Schmach — Den Menschen adelt,
Den tiefgesunkenen, das letzte Schicksal.

Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt,
Den würd'gen Stolz in meiner edeln Seele!

Indem sie einige Schritte weiter vortritt, bemerkt sie Melvil, und freut sich, daß ein Freund, ein Bekenner ihres Glaubens, ihr als Zeuge dasteht in der Todesstunde. Sie erkundigt sich bei ihm nach ihren theuern Blutsverwandten in Frankreich, nach ihren alten Dienern, und legt die letzten Wünsche für die Ihrigen in seine treue Brust.

Ich segne meinen Oehm, den Kardinal,
Und Heinrich Guise meinen edlen Vetter.
Ich segne auch den Papst, den heiligen
Statthalter Christi, der mich wieder segnet,
Und den kathol'schen König, der sich edelmüthig
Zu meinem Retter, meinem Rächer anbot —
Sie alle stehn in meinem Testament,
Sie werden die Geschenke meiner Liebe,
Wie arm sie sind, darum gering nicht achten.

Sich dann zu ihren Dienern wendend, fährt sie fort:

Euch hab' ich meinem königlichen Bruder
Von Frankreich anempfohlen, er wird sorgen
Für euch, ein neues Vaterland euch geben,
Und ist euch meine letzte Bitte werth,
Bleibt nicht in England, daß der Britte nicht
Sein stolzes Herz an eurem Unglück weide,
Nicht *die* im Staube seh', die *mir* gedient.
Bei diesem Bildniß des Gekreuzigten
Gelobet mir, dieß unglücksel'ge Land
Alsbald, wenn ich dahin bin, zu verlassen!

Melvil berührt das Crucifix und spricht:

Ich schwöre dir's, im Namen dieser aller.

Jetzt theilt die Königin ihren Schmuck, ihre Kostbarkeiten, unter ihre Frauen aus. Ueberaus rührend ist, was sie zu jeder besonders spricht, über ihre Gemüthsart, ihre Neigungen; wie sie einer jeden den herzlichsten Rath auf den Weg giebt. Besonders großmüthig und edel zeigt sie sich gegen eine derselben, deren Mann, Mariens

Schreiber, gegen die Königin fälschlich gezeugt hatte; sie übernimmt es selbst, die Unglückliche zu trösten; sie will des Gatten Schuld an ihr nicht rächen. Und nun, indem sie sich an ihre treue Hanna wendet:

Dich, meine treue Hanna, reizet nicht
Der Werth des Goldes, nicht der Steine Pracht,
Dir ist das höchste Kleinod mein Gedächtniß.
Nimm dieses Tuch! Ich hab's mit eigner Hand
Für dich gestickt in meines Kummers Stunden,
Und meine heißen Thränen eingewoben.
Mit diesem Tuch wirst du die Augen mir verbinden,
Wenn es so weit ist — diesen letzten Dienst
Wünsch' ich von meiner Hanna zu empfangen.

Endlich ruft sie:

Kommt alle!
Kommt und empfangt mein Lebewohl!

reicht allen die Hand, und spricht:

Leb' wohl, Margretha — Alix, lebe wohl —
Dank Burgoyn, für eure treuen Dienste —
Dein Mund brennt heiß, Gertrude — Ich bin viel
Gehasset worden, doch auch viel geliebt!
Ein edler Mann beglücke meine Gertrud,
Denn Liebe fordert dieses glüh'nde Herz —
Bertha! du hast das beßte Theil erwählt,
Die keusche Braut des Himmels willst du werden!
O eile, dein Gelübde zu vollziehn!
Betrüglich sind die Güter dieser Erden,
Das lern' an deiner Königin! — Nichts weiter!
Lebt wohl! Lebt wohl! Lebt ewig wohl!

Im folgenden Auftritt bleibt Maria allein mit Melvil. Dieser Auftritt ist von unbeschreiblicher Wirkung, obschon nicht zu leugnen ist, daß ihn mancher Tadel treffen kann. Maria hat alles Zeitliche berichtigt; eins nur ist, was ihrer beklemmten Seele Kummer macht; sie steht an dem Rande der Ewigkeit, und ihr ist, zur Versöhnung mit Gott, ein Priester ihrer Kirche versagt. Melvil spricht ihr Beruhigung zu.

Ich bin ein Priester, deine letzte Beichte
Zu hören, dir auf deinem Todesweg
Den Frieden zu verkündigen, hab' ich
Die sieben Weih'n auf meinem Haupt empfangen,
Und diese Hostie überbring' ich dir
Vom heil'gen Vater, die er selbst geweihet.

O so muß, ruft Maria mit Entzücken aus:

O so muß an der Schwelle selbst des Todes
Mir noch ein himmlisch Glück bereitet seyn!
Wie ein Unsterblicher auf goldnen Wolken
Herniederfährt, wie den Apostel einst
Der Engel führte aus des Kerkers Banden,
Ihn hält kein Riegel, keines Hüters Schwerdt,
Er schreitet mächtig durch verschloßne Pforten,
Und im Gefängniß steht er glänzend da,
So überrascht mich hier der Himmelsbote,
Da jeder ird'sche Retter mich getäuscht!
— Und ihr, mein Diener einst, seid jetzt der Diener
Des höchsten Gottes, und sein heil'ger Mund!
Wie eure Kniee sonst vor mir sich beugten,
So lieg' ich jetzt im Staub vor euch.

Die schöne, die königliche Maria sinkt hier vor Melvil nieder, und Melvil, ihr Diener, mit aller Würde der Kirche angethan, läßt sie zu seinen Füßen liegen, und befrägt sie:

(Nicht zu vergessen, daß Melvil sie des letzten Anschlags gegen das Leben der Elisabeth bewußt und schuldig hält. Ferner ist zu bemerken, daß das Folgende nur zum Lesen, nicht zum Darstellen, sich eignet, und daß auf den meisten deutschen Bühnen, die Handlung des heil. Abendmahls wegfällt.)

Melvil.

(indem er das Zeichen des Kreuzes über sie macht)

Im Namen
Des Vaters und des Sohnes und des Geistes!
Maria, Königin! Hast du dein Herz
Erforschet, schwörst du, und gelobest du
Wahrheit zu beichten vor dem Gott der Wahrheit?

Maria.

Mein Herz liegt offen da vor dir und ihm.

Melvil.

Sprich, welcher Sünde zeiht dich dein Gewissen,
Seitdem du Gott zum letztenmal versöhnt?

Maria.

Von neid'schem Hasse war mein Herz erfüllt,
Und Rachgedanken tobten in dem Busen.
Vergebung hofft' ich Sünderin von Gott,
Und konnte nicht der Gegnerin vergeben.

Melvil.

Bereuest du die Schuld, und ist's dein ernster
Entschluß, versöhnt aus dieser Welt zu scheiden?

Maria.

So wahr ich hoffe, daß mir Gott vergebe.

Melvil.

Welch' andrer Sünde klagt das Herz dich an?

Maria.

Ach, nicht durch Haß allein, durch sünd'ge Liebe
Noch mehr hab' ich das höchste Gut beleidigt.
Das eitle Herz ward zu dem Mann gezogen,
Der treulos mich verlassen und betrogen!

Melvil.

Bereuest du die Schuld, und hat dein Herz
Vom eiteln Abgott sich zu Gott gewendet?

Maria.

Es war der schwerste Kampf, den ich bestand,
Zerrissen ist das letzte ird'sche Band.

Melvil.

Welch and'rer Schuld verklagt dich dein Gewissen?

Maria.

Ach, eine frühe Blutschuld, längst gebeichtet,
Sie kehrt zurück mit neuer Schreckenskraft,
Im Augenblick der letzten Rechenschaft,
Und wälzt sich schwarz mir vor des Himmels Pforten.
Den König, meinen Gatten, ließ ich morden,
Und dem Verführer schenkt' ich Herz und Hand!
Streng büßt' ichs ab mit allen Kirchenstrafen,
Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen.

Melvil.

Verklagt das Herz dich keiner andern Sünde,
Die du noch nicht gebeichtet und gebüßt?

Maria.

Jetzt weißt du alles, was mein Herz belastet.

Melvil.

Denk' an die Nähe des Allwissenden!
Der Strafen denke, die die heil'ge Kirche
Der mangelhaften Beichte droht: Das ist
Die Sünde zu dem ew'gen Tod, denn das
Ist wider seinen heil'gen Geist gefrevelt!

Maria.

So schenke mir die ew'ge Gnade Sieg
Im letzten Kampf, als ich dir wissend nichts verschwieg.

Melvil.

Wie? deinem Gott verhehlst du das Verbrechen,
Um dessentwillen dich die Menschen strafen?
Du sagst mir nichts von deinem blut'gen Antheil
An Babingtons und Parrys Hochverrath?
Zeitlichen Tod stirbst du für diese That,
Willst du auch noch den ew'gen dafür sterben?

Maria.

Ich bin bereit zur Ewigkeit zu gehn;
Noch eh' sich der Minutenzeiger wendet,
Werd' ich vor meines Richters Throne stehn,
Doch wiederhohl' ichs, meine Beichte ist vollendet.

Melvil.

Erwäg' es wohl. Das Herz ist ein Betrüger.
Du hast vielleicht mit list'gem Doppelsinn
Das Wort vermieden, das dich schuldig macht,
Obgleich der Wille das Verbrechen theilte.
Doch wisse, keine Gaukelkunst berückt
Das Flammenauge, das ins Inn're blickt!

Maria.

Ich habe alle Fürsten aufgeboten,
Mich aus unwürd'gen Banden zu befrein,
Doch nie hab' ich durch Vorsatz oder That
Das Leben meiner Feindin angetastet!

Melvil.

So hätten deine Schreiber falsch gezeugt?

Maria.

Wie ich gesagt, so ists. Was jene zeugten,
Das richte Gott!

Melvil.

So steigst du, überzeugt
Von deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?

Maria.

Gott würdigt mich, durch unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.

Melvil.

(macht den Seegen über sie)

So gehe hin, und sterbend büße sie!
Sink' ein ergebnes Opfer am Altare,
Blut kann versöhnen, was das Blut verbrach,
Du fehltest nur aus weiblichem Gebrechen,
Dem sel'gen Geiste folgen nicht die Schwächen
Der Sterblichkeit in die Verklärung nach.
Ich aber künde dir, kraft der Gewalt,
Die mir verliehen ist, zu lösen und zu binden,
Erlassung an von allen deinen Sünden!
Wie du geglaubet, so geschehe dir!

(Er reicht ihr die Hostie.)

Nimm hin den Leib, er ist für dich geopfert!

(Er ergreift den Kelch, der auf dem Tische steht, consekrirt ihn mit stillem Gebet, dann reicht er ihr denselben. Sie zögert, ihn anzunehmen, und weis't ihn mit der Hand zurück.)

Nimm hin! Der Papst erzeigt dir diese Gunst!
Im Tode noch sollst du das höchste Recht
Der Könige, das priesterliche, üben!

(Sie empfängt den Kelch.)

Und wie du jetzt dich in dem ird'schen Leib
Geheimnißvoll mit deinem Gott verbunden,
So wirst du dort in seinem Freudenreich,
Wo keine Schuld mehr seyn wird, und kein Weinen,
Ein schön verklärter Engel, dich
Auf ewig mit dem Göttlichen vereinen.

(Er setzt den Kelch nieder. Auf ein Geräusch, das gehört wird, bedeckt er sich das Haupt, und geht an die Thüre, Maria bleibt in stiller Andacht auf den Knieen liegen.)

Melvil (zurückkommend)

Dir bleibt ein harter Kampf noch zu bestehn.
Fühlst du dich stark genug, um jede Regung
Der Bitterkeit, des Hasses zu besiegen?

Maria.

Ich fürchte keinen Rückfall. Meinen Haß
Und meine Liebe hab' ich Gott geopfert.

Melvil.

Nun so bereite dich, die Lords von Lester
Und Burleigh zu empfangen.- Sie sind da.

Leicester bleibt ganz in der Entfernung stehen, ohne die Augen aufzuschlagen. Burleigh, der seine Fassung beobachtet, tritt zwischen ihn und die Königin.

Burleigh.

Ich komme, Lady Stuart, eure letzten
Befehle zu empfangen.

Maria.

Dank, Milord!

Burleigh.

Es ist der Wille meiner Königin,
Daß euch nichts billiges verweigert werde.

Maria.

Mein Testament nennt meine letzten Wünsche.
Ich habs in Ritter Paulets Hand gelegt,
Und bitte, daß es treu vollzogen werde.

Paulet.

Verlaßt euch drauf.

Maria.

Ich bitte, meine Diener ungekränkt
Nach Schottland zu entlassen, oder Frankreich,
Wohin sie selber wünschen und begehren.

Burleigh.

Es sey, wie ihr es wünscht.

Maria.

Und weil mein Leichnam
Nicht in geweihter Erde ruhen soll,
So dulde man, daß dieser treue Diener
Mein Herz nach Frankreich bringe zu den Meinen.
— Ach! Es war immer dort!

Burleigh.

Es soll geschehn!
Habt ihr noch sonst —

Maria.

Der Königin von England
Bringt meinen schwesterlichen Gruß — Sagt ihr,
Daß ich ihr meinen Tod von ganzem Herzen
Vergebe, meine Heftigkeit von gestern
Ihr reuevoll abbitte — Gott erhalte sie,
Und schenk' ihr eine glückliche Regierung!
— — — — — — — —
— Ich bin mit meinem Gott versöhnt! —
(Hanna und die andern Frauen der Königin dringen herein mit Zeichen des Entsetzens, ihnen folgt der Sherif).

Maria.

Was ist dir, Hanna? — Ja, nun ist es Zeit!
Hier kommt der Sherif, uns zum Tod zu führen.
Es muß geschieden seyn! lebt wohl!
(Ihre Frauen hängen sich an sie mit heftigem Schmerz; zu Melvil.)
Ihr, werther Sir, und meine treue Hanna,
Sollt mich auf diesem letzten Gang begleiten.
Milord versagt mir diese Wohlthat nicht!

Burleigh.

Ich habe dazu keine Vollmacht.

Maria.

Wie?
Die kleine Bitte könntet ihr mir weigern?
Habt Achtung gegen mein Geschlecht! Wer soll
Den letzten Dienst mir leisten! Nimmermehr
Kann es der Wille meiner Schwester seyn,
Daß mein Geschlecht in mir beleidigt werde,
Der Männer rohe Hände mich berühren!

Burleigh.

Es darf kein Weib die Stufen des Gerüstes
Mit euch besteigen — Ihr Geschrei und Jammern —

Maria.

Sie soll nicht jammern! Ich verbürge mich
Für die gefaßte Seele meiner Hanna!
Seid gütig, Lord. O trennt mich nicht im Sterben
Von meiner treuen Pflegerin und Amme!
Sie trug auf ihren Armen mich ins Leben,
Sie leite mich mit sanfter Hand zum Tod.

Paulet (zu Burleigh).

Laßt es geschehn.

Burleigh.

Es sey.

Maria.

Nun hab' ich nichts mehr
Auf dieser Welt —

(Sie nimmt das Crucifix, und küßt es).

Mein Heiland! Mein Erlöser!
Wie du am Kreuz die Arme ausgespannt,
So breite sie jetzt aus, mich zu empfangen.

(Sie wendet sich zu gehen, in diesem Augenblick begegnet ihr Auge dem Grafen Leicester, der bei ihrem Aufbruch unwillkührlich aufgefahren, und nach ihr hingesehen — Bei diesem Anblick zittert Maria, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken, da ergreift sie Graf Leicester, und empfängt sie in seinen Armen. Sie sieht ihn eine Zeitlang ernst und schweigend an, er kann ihren Blick nicht aushalten, endlich spricht sie.)

Ihr haltet Wort, Graf Lester — Ihr verspracht
Mir euren Arm, aus diesem Kerker mich
Zu führen, und ihr leihet mir ihn jetzt!

(Er steht wie vernichtet. Sie fährt mit sanfter Stimme fort.)

Ja, Lester, und nicht bloß
Die Freiheit wollt ich eurer Hand verdanken.
Ihr solltet mir die Freiheit theuer machen,
An eurer Hand, beglückt durch eure Liebe,
Wollt' ich des neuen Lebens mich erfreun.
Jetzt, da ich auf dem Weg bin, von der Welt
Zu scheiden, und ein sel'ger Geist zu werden,
Den keine ird'sche Neigung mehr versucht,
Jetzt, Lester, darf ich ohne Schaamerröthen

Euch die besiegte Schwachheit eingestehn —
Lebt wohl, und wenn ihr könnt, so lebt beglückt!
Ihr durftet werben um zwei Königinnen,
Ein zärtlich liebend Herz habt ihr verschmäht,
Verrathen, um ein stolzes zu gewinnen,
Knieet zu den Füßen der Elisabeth!
Mög' euer Lohn nicht eure Strafe werden!
Lebt wohl! — Jetzt hab' ich nichts mehr auf der Erden!

Nach dem Abgang der Maria, bleibt Leicester allein. Scham und Verzweiflung machen ihn sprachlos; endlich stammelt er Worte, bricht in Vorwürfe gegen sich aus; jetzt lauscht er, horchet, hört was unter ihm vorgeht, und wie das Beil fällt, zuckt er zusammen und sinkt ohnmächtig nieder. Später im Stücke erfährt man, daß er zu Schiffe und nach Frankreich gegangen. Elisabeth verliert ihren Geliebten, und dieser Verlust ist die erste Strafe ihrer Blutschuld.

Ich werde nun noch über diese unvollkommene Zergliederung eines Stücks, dem die Harmonie und der Reiz der Verse einen neuen ungemeinen Werth beilegt, einige Anmerkungen machen. Ich weiß nicht, ob man es sich in Frankreich erlauben würde, eine an sich entschiedene Situation zum Gegenstand eines ganzen Acts zu machen; so viel aber ist gewiß: diese Ruhe des Schmerzes, die aus der Hofnungslosigkeit entsteht, erregt die wahresten, die tiefsten Rührungen. Diese feierliche Stille gestattet dem Zuschauer, wie dem Opfer in sich selbst herabzusteigen, und in seinem Innersten alles zu fühlen, was das Unglück allein offenbaren kann.

Die Beichte, und vor allem das Abendmahl, dürfte mit Grund verwerflich seyn, nur nicht aus dem Grunde, daß beide ihre Wirkung verfehlen; denn das Pathetische, was sich auf eine Nationalreligion gründet, tritt dem Herzen so nahe, daß

nichts rührender, erschütternder seyn kann. Das erste Land der Catholicität, Spanien, und Spaniens religiösester Dichter, Calderon, der selbst in den Priesterstand getreten war, haben christliche Gegenstände und Feierlichkeiten auf die Bühne gebracht und auf der Bühne geduldet.

Ich sollte denken, man könnte sichs erlauben, ohne die Ehrerbietung, die man der christlichen Religion schuldig ist, aus den Augen zu setzen, sie in allem, was die Seele erhebt und das Leben verschönert, mit der Poesie und den schönen Künsten zu verweben. Das Gegentheil thun, hieße dem Beispiele jener Kinder folgen, die sich im Vaterhause immer ernst und feierlich-finster betragen zu müssen glauben. Religion ist in Allem, was uns auf eine uneigennützige edle Weise rührt; in unsern Herzen fließen Poesie, Liebe, Natur und Gottheit zusammen, trotz aller Bemühung, sie zu trennen; und wollte man dem Genie untersagen, alle diese Saiten zugleich zu berühren und erklingen zu lassen, es würde nie eine vollständige Seelenharmonie zu Stande kommen.

Die Königin Maria, welche Frankreich in ihrem Glanze, und England so tief im Unglück sah, ist der Gegenstand von mehr als tausend Gedichten gewesen, die ihre Reize und ihre Leiden besangen. Die Geschichte hat sie als leichtsinnig geschildert. Schiller giebt ihrem Character einen Anstrich von Ernst, und der Augenblick, in welchem er sie darstellt, rechtfertigt diese Veränderung zur Genüge. Eine zwanzigjährige Gefangenschaft, oder überhaupt nur zwanzig Lebensjahre, sie mögen verflossen seyn, wie sie wollen, sind fast immer für den Menschen eine strenge Zuchtlehre.

Der Abschied Maria's vom Grafen Leicester ist in meinen Augen eine der schönsten Zusammen-

stellungen auf der Bühne. Der Moment ist nicht ohne Süßigkeit für Marien, sie fühlt Mitleiden mit dem Grafen, so strafbar er ist; sie fühlt den Werth der Erinnerung, den sie in ihm zurückläßt, und diese Rache des Herzens ist erlaubt. Im Augenblicke wo sie stirbt, weil er sie nicht retten wollen, wiederholt sie ihm ihre Liebe; kann uns in der furchtbaren Stunde der Trennung, die der Tod über uns verhängt, etwas trösten, so sind es die letzten feierlichen Worte des Sterbenden; denn in diese mischt sich keine Absicht, keine Täuschung; die reinste Wahrheit entflieht seiner Brust mit dem Leben.

Neunzehntes Capitel.

Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina.

In einem reizenden Gedichte wirft Schiller den Franzosen ihre Undankbarkeit gegen Johanna von Arc vor. Eine der schönsten Epochen in der Geschichte, der Befreiung Frankreichs und Carls VII. vom fremden Joche, ist noch von keiner Feder beschrieben worden, die es verdiente, das Andenken an Voltaire's Faunengedicht zu vertilgen; ein Ausländer ist es, der es versucht hat, den Ruhm einer französischen Heldin wieder herzustellen, einer Heldin, deren unglückliches Schicksal für sie einnehmen würde, wenn auch ihre Thaten nicht zum gerechten Enthusiasmus für sie aufriefen. Shakespear, ein Engländer, mußte Johanna von Arc mit Partheilichkeit beurtheilen; gleichwohl stellt

er sie in seinem historischen Stücke, Heinrich VI, als ein anfangs vom Himmel begeistertes, dann vom Dämon des Ehrgeizes verführtes Mädchen dar. Die Franzosen allein haben es zugegeben, daß ihr Andenken geschmäht würde; ein neuer Beweis, wie schwer diese Nation an dem Unrecht trägt, dem Spott nicht widerstehen zu können, wenn auf eine witzige Weise dazu gereizt wird. Doch giebt es so viel Raum in der Welt, sowohl zum Ernst als zur Lustigkeit, daß man sichs wohl zum Gesetz machen sollte, mit dem Ehrwürdigen nie seinen Spott zu treiben, ohne deswegen der Freiheit zu lachen zu entsagen.

Die Jungfrau von Orleans ist ein zu gleicher Zeit historischer und romantischer Stoff. Daher hat Schiller sein Stück mit lyrischen Fragmenten durchwebt, und diese Abwechslung ist beim Lesen, und selbst in der Darstellung, von großer Schönheit. Wir können uns allenfalls nur aus dem Monolog des Polyeuct, oder aus Athalia's und Esther's Chören, einen Begriff von der Wirkung des Lyrischen auf der Bühne machen. Die dramatische Poesie ist von der Situation, die sie zu schildern hat, unzertrennlich; sie ist eine in Handlung gesetzte Erzählung; sie stellt den Menschen im Kampfe mit dem Schicksal auf. Die lyrische Poesie ist religiösen Stoffen vorzüglich angemessen; sie erhebt das Gemüth gen Himmel; sie drückt eine namenlose, aber erhabene Hingebung aus, die uns oft mitten im Gewühl der Leidenschaften ergreift, uns von aller persönlichen Unruhe befreit, um uns, auf einen Augenblick, des göttlichen Friedens theilhaftig zu machen.

Freilich muß der Dichter dahin sehen, daß der Gang und die steigende Kraft des Interesse von lyrischen Unterbrechungen nicht leide. Da

aber die dramatische Kunst keinesweges zum Zweck hat, uns zu belehren, ob der Held des Stücks stirbt oder ob er sich vermählt, so soll doch die allmählige Aufrollung der dargestellten Gegenstände hauptsächlich dazu dienen, Gefühle und Charactere zu entwickeln. Folglich hat der Dichter Recht, wenn er die theatralische Handlung bisweilen inne halten läßt, um die himmlische Musik der Seele anzustimmen. Man kann sich, so wie im Leben, also auch in der Kunst, sammeln, und einen Augenblick dem, was in und um uns vorgeht, sich entrücken.

Die historische Zeit, in welche das Leben und die Handlungen der Jungfrau von Orleans fallen, ist vorzüglich geeignet, den französischen Character in seiner ganzen Schönheit zu zeigen; damals nehmlich zeichnete sich, vor allen übrigen in Europa, diese Nation durch einen unverfälschten Glauben, eine blinde Ehrfurcht vor dem schönen Geschlecht, einen an Unbesonnenheit gränzenden Edelsinn im Kriege, aus.

Man denke sich ein junges sechszehnjähriges Mädchen, von majestätischem Wuchse, aber noch kindischen Zügen, weiblich, zart, und ohne andre Kraft, als die ihr von oben herabkommt; man denke sich eine Begeisterte im Glauben; einen Dichter, wenn sie im Namen des Geistes spricht, der in ihr waltet; in ihren Reden bald eine überirdische Intelligenz, bald eine Unwissenheit in allem verrathend, was ihr der Himmel nicht offenbaret hat. Also hat Schiller sich seine Jungfrau und ihre Rolle gedacht. Er läßt sie, in der ersten Scene, zu Vaucouleurs in der ländlichen Wohnung ihres Vaters auftreten. Dort hört sie von den Unglücksfällen Frankreichs sprechen. Die Beschreibung entflammt ihr Gemüth. Ihr alter Va-

ter schilt ihre Traurigkeit, ihre Schwärmerei, ihren Enthusiasmus. Er vermag nicht, in das Geheimniß des Außerordentlichen einzudringen, und sieht Böses in allem, was er nicht gewohnt ist zu sehen. Ein Landmann bringt einen Helm, den eine Zigeunerin ihm mit geheimnißvoller Gebehrde zugestellt hat. Johanna ergreift den Helm. „Mein ist der Helm!" ruft sie aus, setzt ihn auf; und die Ihrigen werden von dem Feuer ihrer Blicke ergriffen. Jetzt erhebt sie die Stimme, weissagt Frankreichs Triumph und die Niederlage der Feinde. Einer der Umstehenden, ein Stück von einem Freigeist, derselbe, der den Helm gebracht, spricht: „es geschehen keine Wunder mehr!"

Ja, ruft sie aus:

Es geschehn noch Wunder. — Eine weiße Taube
Wird fliegen und mit Adlerskühnheit diese Geier
Anfallen, die das Vaterland zerreißen.
Darnieder kämpfen wird sie diesen stolzen
Burgund, den Reichsverräther, diesen Talbot
Den himmelstürmend hunderthändigen,
Und diesen Salsbury, den Tempelschänder,
Und diese frechen Inselwohner alle
Wie eine Heerde Lämmer vor sich jagen.
Der Herr wird mit ihr seyn, der Schlachten Gott.
Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen,
Durch eine zarte Jungfrau wird er sich
Verherrlichen, denn er ist der Allmächt'ge!

Ihre Schwestern entfernen sich. Der Vater verlangt von ihr, daß sie an ihr Tagewerk gehe und die Gedanken an jene große Ereignisse fahren lasse, die sich nicht für arme Landleute geziemen. Mit diesen Worten verläßt er sie; sie bleibt allein, und, in Begriff, auf immer dem Aufenthalt ihrer Jugend zu entsagen, ergreifen sie zugleich Sehnsucht und Wehmuth.

Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Thäler lebet wohl!
Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln,
Johanna sagt euch ewig Lebewohl.
Ihr Wiesen, die ich wässerte! Ihr Bäume,
Die ich gepflanzet, grünet fröhlich fort!
Lebt wohl ihr Grotten und ihr kühlen Brunnen!
Du Echo, holde Stimme dieses Thals,
Die oft mir Antwort gab auf meine Lieder,
Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder!

Ihr Plätze alle meiner stillen Freuden
Euch laß ich hinter mir auf immerdar!
Zerstreuet euch ihr Lämmer auf der Heiden,
Ihr seid jetzt eine hirtenlose Schaar,
Denn eine andre Heerde muß ich weiden,
Dort auf dem blut'gen Felde der Gefahr,
So ist des Geistes Ruf an mich ergangen,
Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen.

Denn der zu Mosen auf des Horebs Höhen
Im feur'gen Busch sich flammend niederließ,
Und ihm befahl, vor Pharao zu stehen,
Der einst den frommen Knaben Isai's,
Den Hirten, sich zum Streiter ausersehen,
Der stets den Hirten gnädig sich bewies,
Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen:
„Geh hin! du sollst auf Erden für mich zeugen.

In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust,
Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust,
Nie wird der Brautkranz deine Locke zieren.
Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust,
Doch werd' ich dich mit kriegerischen Ehren,
Vor allen Erdenfrauen dich verklären.

Denn wenn im Kampf die Muthigsten verzagen,
Wenn Frankreichs letztes Schicksal nun sich naht,
Dann wirst du meine Oriflamme tragen
Und wie die rasche Schnitterin die Saat,
Den stolzen Ueberwinder niederschlagen,
Umwälzen wirst du seines Glückes Rad,
Errettung bringen Frankreichs Heldensöhnen,
Und Rheims befrei'n und deinen König krönen!"

Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm,
Mit Götterkraft berühret mich sein Eisen.
Und mich durchflammt der Muth der Cherubim,
In's Kriegsgewühl hinein will es mich reißen,
Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm,
Den Heldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,
Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.

Diese ersten Auftritte sind das Vorspiel zum Stücke, und vom Stücke unzertrennbar; der feierliche Entschluß der Jungfrau mußte handelnd dargestellt werden. Eine Erzählung würde die Bewegung des Impuls gehindert haben, der den Zuschauer mitten in die Stimmung versetzt, in welcher er seyn muß, um an die Wunder zu glauben, die sich ihm aufdringen werden.

Das Stück folgt der Geschichte, Schritt vor Schritt, bis zum Krönungsfeste in Rheims. Der Character der Agnes Sorel ist mit Würde und Zartheit gezeichnet; er dient der Reinheit der Jungfrau zu Folie; denn alle Welttugenden müssen den religiösen weichen. Schiller hat einen dritten weiblichen Character in sein Stück gebracht, Isabeau von Baiern; er hätte besser gethan, ihn zu streichen; er ist zurückstoßend, der Contrast ist zu stark, die Züge zu grell, als daß er von guter Wirkung seyn könne. Johanna von Arc muß mit Agnes Sorel in Gegensatz gestellt, die himmlische Liebe der irrdischen entgegengesetzt werden; aber Haß und Verkehrtheit in einem Weibe darzustellen, ist der Kunst unwürdig und setzt sie herab.

Wenn Shakespear Schillern den Stoff zum Auftritte gab, in welchem die Jungfrau den Herzog von Burgund zum Dauphin und zur Treupflicht zurückführt; so hat Schiller in der Ausführung sein Vorbild weit übertroffen. Johanna will im Gemüthe des Herzogs die Liebe zu Frank-

reich rege machen, die damals in allen edeln Bewohnern dieses schönen Landes so allmächtig war.

Was willst du thun Burgund? Wer ist der Feind,
Den deine Blicke mordbegierig suchen?
Der edle Prinz ist Frankreichs Sohn wie du,
Der Tapfre ist dein Waffenfreund und Landsmann,
Ich selbst bin deines Vaterlandes Tochter.
Wir alle, die du zu vertilgen strebst,
Gehören zu den Deinen — unsre Arme
Sind aufgethan dich zu empfangen, unsre Knie
Bereit dich zu verehren — unser Schwert
Hat keine Spitze gegen dich. Ehrwürdig
Ist uns das Antlitz, selbst im Feindeshelm,
Das unsers Königs theure Züge trägt.

Der Herzog will sein Ohr vor ihre Redeschlinge verwahren. „Mich bethörst du nicht!" ruft er aus.

Johanna fährt fort:

Uns treibt nicht die gebieterische Noth
Zu deinen Füßen, nicht als Flehende
Erscheinen wir vor dir. — Blick' um dich her!
In Asche liegt das engelländ'sche Lager,
Und eure Todten decken das Gefild.
Du hörst der Franken Kriegstrommete tönen,
Gott hat entschieden, unser ist der Sieg.
Des schönen Lorbeers frisch gebrochnen Zweig
Sind wir bereit, mit unserm Freund zu theilen.
— O komm herüber! Edler Flüchtling komm!
Herüber, wo das Recht ist und der Sieg.
Ich selbst, die Gottgesandte, reiche dir
Die schwesterliche Hand. Ich will dich rettend
Herüber ziehn auf unsre reine Seite! —
Der Himmel ist für Frankreich. Seine Engel,
Du siehst sie nicht, sie fechten für den König,
Sie alle sind mit Lilien geschmückt,
Lichtweiß wie diese Fahn' ist unsre Sache,
Die reine Jungfrau ist ihr keusches Sinnbild.

Burgund.

Verstrickend ist der Lüge trüglich Wort,
Doch ihre Rede ist wie eines Kindes.

Wenn böse Geister ihr die Worte leihn,
So ahmen sie die Unschuld siegreich nach.
Ich will nicht weiter hören. Zu den Waffen!
Mein Ohr, ich fühl's, ist schwächer als mein Arm.

Johanna.

Du nennst mich eine Zaubrin, giebst mir Künste
Der Hölle Schuld — Ist Frieden stiften, Haß
Versöhnen, ein Geschäft der Hölle? Kommt
Die Eintracht aus dem ew'gen Pfuhl hervor?
Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist um's Vaterland?
Seit wann ist die Natur so mit sich selbst
Im Streite, daß der Himmel die gerechte Sache
Verläßt, und daß die Teufel sie beschützen?
Ist aber das, was ich dir sage, gut,
Wo anders als von oben konnt' ich's schöpfen?
Wer hätte sich auf meiner Schäfertrift
Zu mir gesellt, das kind'sche Hirtenmädchen
In königlichen Dingen einzuweihn?
Ich bin vor hohen Fürsten nie gestanden,
Die Kunst der Rede ist dem Munde fremd.
Doch jetzt, da ich's bedarf dich zu bewegen,
Besitz' ich Einsicht, hoher Dinge Kunde;
Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnerhell vor meinem Kindesblick,
Und einen Donnerkeil führ' ich im Munde.

Bei diesen Worten fühlt sich der Herzog bewegt, gerührt, hingerissen. Johanna bemerkt es, und ruft:

Er weint, er ist bezwungen, er ist unser!

Die französischen Krieger neigen ihre Schwerter und ihre Fahnen; Carl VII. erscheint, der Herzog wirft sich ihm zu Füßen.

Es thut mir leid um uns, daß kein Franzose der Verfasser dieses Auftrittes war. Wie viel Genie, und vor allem, wie viel Empfindung und Natur, wird aber nicht erfordert, um in solchem Grade mit allem eins zu werden, was in allen Ländern und zu allen Zeiten schön und wahr ist.

Talbot, den Shakespear als einen Gotteslängner, als einen rohen Krieger darstellt, der mit dem Himmel selbst im Streite liegt, der den Tod verachtet, obschon ihn vor dem Tode schaudert, Talbot wird von Schiller vorgestellt, wie er, von der Jungfrau verwundet, unter Verwünschungen und Gotteslästerungen stirbt. Vielleicht wäre es besser gewesen, der allgemeinen Sage treu zu bleiben, welcher zu Folge Johanna nie Blut vergoß, sondern ohne zu tödten siegte. Ein Critiker von reinem, aber strengem Geschmack macht es Schillern zum Vorwurf, daß er seiner Heldin Gefühl für die Liebe gab, anstatt sie den Märtyrertod sterben zu lassen, ohne sich durch irgend eine menschliche Schwachheit von ihrer göttlichen Sendung abziehen zu lassen. Doch so ganz vollkommen hätte man sie nur im Heldengedicht schildern können; in der Tragödie würde ein durchaus heiliges, reines Gemüth vielleicht nur eben so wirken, wie ein wunderbares allegorisches Wesen, dessen Handlungen vorauszusehen sind, und das, von keiner menschlichen Leidenschaft bewegt, uns weder den dramatischen Kampf, noch das dramatische Interesse zur Schau stellt.

Unter den edeln Rittern des französischen Hofes ist der tapfere Dünois der erste, der der Jungfrau Herz und Hand anbietet. Ihrem Gelübde getreu, schlägt sie ihn aus. Ein junger Engländer, Montgommery, stößt mitten in der Schlacht auf sie, fleht um sein Leben, und schildert den Schmerz, der seinen alten Vater ergreifen wird. Johanna verwirft seine Bitte, und zeigt sich unerbittlicher, als es ihr die himmlische Jungfrau zur Pflicht machte. Im Augenblick aber, wo sie einen zweiten Engländer, den jungen Lionel, treffen will, fühlt sie Mitleid mit ihm, seine Gestalt rührt sie,

Liebe schleicht sich in ihr Herz ein. Ihre Kraft ist verschwunden. Ein schwarzer Ritter, in der Farbe des Schicksals, erscheint ihr im Kampfe, räth ihr, nicht nach Rheims zu gehen, sie geht dennoch nach Rheims; der feierliche Krönungszug wird auf der Bühne dargestellt; Johanna von Arc nimmt in dem Zuge die Ehrenstelle ein, aber ihre Schritte wanken, mit zitternden Händen trägt sie die heilige Oriflamme, und man sieht, daß der himmlische Geist von ihr gewichen ist.

Ehe sie in die Cathedrale tritt, bleibt sie stehen, und allein auf der Bühne. Hinter der Scene hört man die festliche Musik, die den Krönungsmarsch verkündet, und Johanna athmet ihre Gefühle in harmonische Klagen aus, während Flöten- und Hoboenklang die Lüfte erfüllt.

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen,
Auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz,
Durch alle Straßen tönt der muntre Reigen,
Altar und Kirche prangt in Festes Glanz,
Und Pforten bauen sich aus grünen Zweigen,
Und um die Säule windet sich der Kranz,
Das weite Rheims faßt nicht die Zahl der Gäste,
Die wallend strömen zu dem Völkerfeste.

Und einer Freude Hochgefühl entbrennet,
Und ein Gedanke schlägt in jeder Brust,
Was sich noch jüngst in blut'gem Haß getrennet,
Das theilt entzückt die allgemeine Lust,
Wer nur zum Stamm der Franken sich bekennet,
Der ist des Nahmens stolzer sich bewußt,
Erneuert ist der Glanz der alten Krone,
Und Frankreich huldigt seinem Königssohne.

Doch mich, die all' dies Herrliche vollendet,
Mich rührt es nicht das allgemeine Glück,
Mir ist das Herz verwandelt und gewendet,
Es flieht von dieser Festlichkeit zurück,
In's Britt'sche Lager ist es hingewendet,
Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick,
Und aus der Freude Kreis muß ich mich stehlen,
Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen.

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dieß Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
Darf einer ird'schen Liebe schlagen?
Ich meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ich's der keuschen Sonne nennen,
Und mich vernichtet nicht die Schaam!

(Die Musik hinter der Scene geht in eine weiche schmelzende Musik über.)

Wehe! Weh mir! Welche Töne
Wie verführen sie mein Ohr!
Jeder ruft mir seine Stimme,
Zaubert mir sein Bild hervor!

Daß der Sturm der Schlacht mich faßte,
Speere sausend mich umtönten
In des heißen Streites Wuth!
Wieder fänd' ich meinen Muth!

Diese Stimmen, diese Töne,
Wie umstricken sie mein Herz,
Jede Kraft in meinem Busen,
Lösen sie in weichem Sehnen,
Schmelzen sie in Wehmuths Thränen!

(Nach einer Pause lebhafter.)

Sollt' ich ihn tödten? Konnt' ich's, da ich ihm
In's Auge sah? Ihn tödten! Eher hätt' ich
Den Mordstahl auf die eigne Brust gezückt!
Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?
Ist Mitleid Sünde? — Mitleid! Hörtest du
Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit
Auch bei den andern, die dein Schwert geopfert?
Warum verstummte sie, als der Walliser dich,
Der zarte Jüngling, um sein Leben flehte?
Arglistig Herz! Du lügst dem ew'gen Licht,
Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht?

Warum mußt' ich ihm in die Augen sehn!
Die Züge schaun des edeln Angesichts!
Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an
Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,

Mit blinden Augen mußtest du's vollbringen!
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,
Ergriffen dich der Hölle Schlingen!

Frommer Stab! O hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätt' es nie in deinen Zweigen
Heil'ge Eiche! mir gerauscht!
Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm sie hin!

Ach, ich sah den Himmel offen
Und der Sel'gen Angesicht!
Doch auf Erden ist mein Hoffen,
Und im Himmel ist es nicht!
Mußtest du ihn auf mich laden
Diesen furchtbaren Beruf,
Konnt' ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf!

Willst du deine Macht verkünden,
Wähle sie, die frei von Sünden
Stehn in deinem ew'gen Haus,
Deine Geister sende aus,
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch du rissest mich in's Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahin zu geben,
Ach! es war nicht meine Wahl!

Dieser Monolog ist ein Meisterstück von Poesie. Er enthält nur ein Gefühl, und dieses eine Gefühl spricht sich natürlicher Weise immer wieder in ähnlichen Worten aus; darin aber liegt

der herrliche Einklang der Verse mit den Empfindungen des Gemüths; sie legen in diese Empfindungen eine entzückende Harmonie, beleben und vervielfältigen, was in gemeiner Prosa nur kalt und einsilbig klingen würde.

Die Angst der Jungfrau nimmt mit jedem Augenblicke zu. Die Ehrenbezeugungen, die Danksagungen, nichts kann ihre Seele beruhigen, weil sie sich von der allmächtigen Hand, die sie erhoben hatte, verlassen fühlt. Ihre schwarzen Ahnungen gehen in Erfüllung, und wie?

Um sich einen Begriff von der entsetzlichen Anklage der Zauberei und von den Folgen dieser Anklage zu machen, muß man sich in jene Zeiten versetzen, wo jede außerordentliche Handlung den Verdacht dieses geheimnißvollen Verbrechens zu erregen pflegte. Der damals herrschende Glaube an ein böses Grundwesen setzte die Möglichkeit voraus, diesem Wesen und der Hölle, wo es seinen Sitz hatte, zu huldigen und zu dienen; was die Natur schreckliches herborbrachte, galt für das Symbol dieses Dienstes, und jedes abentheuerliche Zeichen für die Sprache, deren man sich bediente. Einem Bündniß mit dem Bösen schrieb man alles irrdische Glück, dessen Ursache nur einigermaßen unbekannt war, zu. Das Wort Zauberei bezeichnete die Herrschaft des unbegränzten Bösen, so wie das Wort Vorsehung das Reich des unendlichen Glücks ausdrückte. Der Ausruf: sie ist eine Hexe! er ist ein Zauberer! dieser heut zu Tage lächerlich gewordene leere Schall, erregte vor einigen Jahrhunderten allgemeines Entsetzen; die heiligsten Bande zerrissen, sobald der unselige Nahme ausgesprochen war; der Muth verstummte und sank, und die Angst, die das Gemüth ergriff, war so stark, daß man hätte glauben sollen, die bösen

Geister erschienen wirklich aus der tiefsten Hölle, wenn es hieß: sie sind da!

Der unglückliche Schwärmer, Johanna's Vater, wird von dem Wahne seiner Zeit ergriffen; weit entfernt, stolz über die Ehre zu seyn, die seiner Tochter zu Theil wird, steht er mitten unter den Rittern und Großen des Hofes auf, und klagt Johanna von Arc der Zauberei an. In einem Nu erstarren alle Anwesende; vergebens fordern der Jungfrau Waffenbrüder, sie auf, sich zu reinigen, sie schweigt; vergebens befrägt sie der König selbst, sie schweigt; vergebens beschwört sie der Erzbischof, ihre Unschuld durch einen Eid auf das Crucifix zu erhärten, sie schweigt. Sie will sich über das Verbrechen, das sie nicht beging, auch nicht rechtfertigen, da sie sich im Herzen eines andern Verbrechens schuldig fühlt, das sie sich nicht verzeihen darf. Der Donner rollt, Entsetzen ergreift das Volk; die Jungfrau wird aus eben dem Reiche verbannt, das sie vom Verderben rettete. Niemand wagt's, sich ihr zu nahen; der Haufe zerstreut sich; die Unglückliche verläßt die Stadt, irrt auf dem Felde umher, und im Augenblick, wo im Uebermaß der Ermattung, sie einen kühlen Trunk begehrt und empfängt, schlägt ihr ein Knabe, der sie erkennt, das Labsal aus den Händen. Man sollte sagen, der höllische Hauch, womit man sie umgeben glaubt, könne alles beflecken, was sie umgiebt, und jeden, der ihr zu Hülfe kommt, in den ewigen Pfuhl hinabstürzen. Endlich, von einem Zufluchtsort zum andern verfolgt und vertrieben, fällt die Retterin Frankreichs ihren Feinden in die Hände.

Bis dahin ist diese romantische Tragödie, so nennt sie Schiller, voller Schönheiten des ersten Rangs; man stößt wohl hin und wieder auf lang-

gedehnte Stellen (kein deutscher Schriftsteller ist dieses Vorwurfs frei); aber man sieht so merkwürdige Begebenheiten an sich vorüberziehen, daß die Einbildungskraft sich ihnen anschließt, daß man aufhört, das Stück als ein Kunstwerk zu betrachten, und das hier aufgestellte bewundernswürdige Gemählde als einen frühern Abglanz der heiligen Begeisterung der Heldenzeit anstaunt. Der einzige bedeutende Fehler, den man diesem lyrischen Drama vorwerfen kann, ist die Entwickelung. Anstatt der Geschichte treu zu bleiben, dichtet Schiller, daß die Jungfrau, von den Engländern in Ketten geschlagen, ihre Fesseln zerbricht, ins französische Lager zurückeilt, den Sieg für ihre Landesleute entscheidet, aber selbst tödtlich verwundet wird. Das Wunderbare der Dichtung neben dem Wunderbaren der Geschichte, benimmt dieser Tragödie etwas von ihrer ernsten Würde. Und überdies, konnte wohl etwas schöner seyn, als das Benehmen und die Antworten der Johanna vor ihren Richtern, als sie von den englischen Großen und den normännischen Bischöfen zum Scheiterhaufen verdammt wurde?

Die Geschichte erzählt, das junge Mädchen habe mit der rührendsten Sanftmuth den unerschütterlichsten Muth verbunden; sie habe geweint wie ein Weib und gehandelt wie ein Held. Man beschuldigte sie, sich abergläubischer Kunstgriffe bedient zu haben; aber sie stieß diese Beschuldigung mit Gründen von sich, die die aufgeklärteste Vernunft unserer Zeit würde aufbringen können, und beharrte fest bei der Erklärung, sie habe innere Offenbarungen gehabt, die sie bestimmt hätten, sich ihrem außerordentlichen Berufe zu widmen. Im Angesichte des Scheiterhaufens, den sie besteigen soll, von den Todesschrecken übermannt,

die sie bedrohten, von den Ihrigen verlassen, wankte sie nicht im Preise ihres kräftigen Volks, ihres edeln Königs. Ihr Tod ist weder der Tod eines Kriegers noch der eines Märtyrers; gleichwohl zeigte sie bei aller Sanftmuth und Schüchternheit ihres Geschlechts, in ihren letzten Augenblicken eine bewundernswürdige Kraft der Begeisterung, fast der Zauberkraft gleich, deren man sie beschuldigte.

Wahr ist es, die einfache Erzählung ihres Todes rührt mehr, als Schillers künstliche Dichtung. Sobald die Poesie den Glanz einer historischen Person erhöhen will, muß sie wenigstens darauf bedacht seyn, ihr die characteristischen Züge zu lassen; denn die Größe ist nur dann von Wirkung, wenn sie die Spuren der Natürlichkeit mit sich führt! In der Jungfrau von Orleans enthält die historische Wahrheit nicht nur mehr Natürliches, sondern auch mehr Großes, als die Dichtung.

In der Braut von Messina ging Schiller von seinem bisher befolgten und nachher gottlob! von ihm wieder angenommenen dramatischen Systeme ganz ab. Um den Chor auf das Theater bringen zu können, wählte er einen Gegenstand, in dem nichts neues ist, als die Nahmen; denn die Braut von Messina ist im Grunde kein anderes Stück, als die feindlichen Brüder der griechischen Bühne. Nur hat Schiller noch eine Schwester eingeführt, in die sich beide Brüder verlieben, ohne zu wissen, wer sie ist, und die den einen aus Eifersucht zum Mörder des andern macht. Dieser, an sich, schauderhafte Stoff ist mit Chören durchwebt, die mit dem Stücke in Verbindung stehen. Sie bestehen aus dem Gefolge beider Brüder, und unterbrechen und erkälten alle Augenblick das Interesse durch wechselseitige

Erörterungen und Gespräche. Die lyrischen Stücke, die sie, alle zugleich, hersagen, sind prächtig; gleichwohl sind diese Chöre, bei aller Kraft ihrer Urtheile, doch bloße Kammerherrensentenzen. Das gesammte Volk kann allein jene unabhängige Würde in sich haben, die es ihm gestattet, ein unpartheiischer Zuschauer zu seyn. Der Chor vertritt die Stelle der Nachwelt. Würde er von persönlichen Affecten hervorgebracht, so müßte es ins Lächerliche fallen; den Stimmeneinklang Mehrerer darf man sich nicht anders erklären, als daß man ihn für den leidenschaftlosen Ausdruck ewiger Wahrheit hält.

In seiner Vorrede zur Braut von Messina, beschwert sich Schiller mit Recht, daß in der modernen gemeinen Welt nicht mehr jene einfachen Formen des Volkslebens vorkommen, die sie in die alte poetische zurück versetzen. „Der Pallast der Könige (sagt er) ist jetzt geschlossen; die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen; die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt; das Volk selbst, die sinnlich-lebendige Masse ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden; die Götter sind in die Brust der Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Palläste wieder aufthun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen, und von allen äussern Umgebungen der Menschen nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht."

Diese Sehnsucht nach andern Zeiten, nach andern Gegenden, ist eine rein-poetische Empfin-

dung. Der religiöse Mensch bedarf des Himmels, der Dichter bedarf einer neuen Erde; nur weiß man nicht, welchen Gott oder welche Götter, welches oder welche Jahrhunderte die Braut von Messina in uns zurückrufen soll; sie geht aus den modernen Einrichtungen hinaus, ohne uns in die Zeiten des Alterthums zu versetzen. Der Dichter bringt alle Religionen auf einen Punct zusammen; eine Verwirrung, die die hohe Einheit der Tragödie, die Einheit des alles leitenden Schicksals, zerstört. Die Lagen, die Begebenheiten sind gräßlich; gleichwohl läßt das Entsetzen, welches sie erregen, den Zuschauer ruhig. Der Dialog ist so lang, die Rede so auseinander gesetzt, als hätte jeder nichts zu thun, als schöne Verse herzusagen; als könne man lieben, Eifersucht fühlen, den Bruder hassen, den Bruder morden, ohne aus dem Kreise der allgemeinen Betrachtungen und der philosophischen Gedankenreihe herauszutreten.

Man findet gleichwohl in der Braut von Messina bewundernswurdige Spuren von Schillers schönem Genie. Don Cäsar hat seinen Bruder Don Manuel erschlagen. Der Leichnam wird in den Pallast zurückgebracht. Die unglückliche Mutter weiß noch nicht, wen sie verlor; und der Chor, der dem Leichenzuge vorangeht, soll sie darauf vorbereiten:

Durch die Straßen der Städte,
Vom Jammer gefolget,
Schreckt das Unglück. —
Laurend umschleicht es
Die Häuser der Menschen,
Heute an dieser
Pforte klopft es,
Morgen an jener,
Aber noch keinen hat es verschont.
Die unerwünschte
Schmerzliche Bothschaft

Früher oder später
Bestellt es an jeder
Schwelle, wo ein Lebendiger wohnt.

Wenn die Blätter fallen
In des Jahres Kreise,
Wenn zum Grabe wallen
Entnervte Greise,
Da gehorcht die Natur
Ruhig nur
Ihrem alten Gesetze,
Ihrem ewigen Brauch,
Da ist nichts, was den Menschen entsetze!

Aber das Ungeheure auch
Lerne erwarten im irdischen Leben!
Mit gewaltsamer Hand
Löset der Mord auch das heiligste Band,
In sein stygisches Boot
Raffet der Tod
Auch der Jugend blühendes Leben!

Wenn die Wolken gethürmt den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt,
Da, da fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt;
Aber auch aus entwölkter Höhe
Kann der zündende Donner schlagen.
Darum in deinen fröhlichen Tagen
Fürchte des Unglücks tückische Nähe.

Nicht an die Güter hänge das Herz,
Die das Leben vergänglich zieren:
Wer besitzt der lerne verlieren;
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz!

Als Don Cäsar erfährt, daß seine Geliebte, um derentwegen er den Bruder erstach, seine Schwester ist, kennt seine Verzweiflung keine Gränzen; er beschließt zu sterben. Die Mutter bietet ihm Verzeihung an; die Schwester fleht ihn, zu leben. Umsonst; in seine Qualen mischt sich der Neid, die Eifersucht gegen den vorgezogenen Bruder:

Er lebt in deinem Schmerz ein selig Leben;
Ich werde ewig todt seyn bei den Todten.

Umsonst täuscht er sich selbst:

Dann, Mutter, wenn ein Todtenmahl den Mörder
Zugleich mit den Gemordeten umschließt,
Ein Stein sich wölbet über beider Stätte,
Dann wird der Fluch entwaffnet seyn — dann wirst
Du deine Söhne nicht mehr unterscheiden,
Die Thränen, die dein schönes Auge weint,
Sie werden einem wie dem andern gelten;
Ein mächtiger Vermittler ist der Tod.
Da löschen alle Zornesflammen aus,
Der Haß versöhnt sich, und das schöne Mitleid
Neigt sich, ein weinend Schwesterbild, mit sanft-
Anschmiegender Umarmung auf die Urne.

Umsonst will ihn die Mutter ins Leben zurückrufen:

Ich kann
Nicht leben, Mutter, mit gebrochnem Herzen.
Anblicken muß ich freudig zu den Frohen,
Und in den Aether greifen über mir
Mit freiem Geist. — Der Neid vergiftete mein Leben,
Da wir noch deine Liebe gleich getheilt.
Denkst du, daß ich den Vorzug werde tragen,
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?
Der Tod hat eine reinigende Kraft,
In seinem unvergänglichen Pallaste
Zu ächter Tugend reinem Diamant
Das Sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren.
Weit wie die Sterne abstehn von der Erde,
Wird er erhaben stehen über mir,
Und hat der alte Neid uns in dem Leben
Getrennt, da wir noch gleiche Brüder war'n,
So wird er rastlos mir das Herz zernagen,
Nun er das Ewige mir abgewann,
Und jenseits alles Wettstreits wie ein Gott
In der Erinnerung der Menschen wandelt.

Das Gefühl gegen einen Todten ist ein Gefühl, worin eben so viel Wahrheit als Zartheit liegt. Wer könnte je Herr über die Sehnsucht werden? Können je Lebende die Schönheit

des himmlischen Bildes erreichen, welches ein abgeschiedener Freund in uns zurückließ? Hat er nicht zu uns gesprochen: Vergiß mein nicht! Ist er nicht dort ohne Schutz? Wo lebte er sonst noch auf Erden, wenn er nicht im Heiligthum unserer Seele lebte? Und wer unter den Glücklichen dieser Welt verbände sich wohl so innig mit uns als das Andenken an ihn?

Zwanzigstes Capitel.

Wilhelm Tell.

Schillers Wilhelm Tell ist mit den lebhaften glänzenden Farben ausgemalt, die unsre Einbildungskraft in die pitoresken Gegenden versetzen, wo der ehrwürdige Bund des Rütli vor sich ging. Die ersten Verse, die an das Alpenhorn erinnern; die Wolken, die die Gebirge in zwei Hälften theilen, und die Erde der Thäler von der, die dem Himmel näher liegt, von den Bergspitzen trennen; die Gemsenjäger, die ihrem leichten Raube über die Abgründe nachsetzen; dies Hirten- und Kriegerleben zugleich, welches mit der Natur im Kampf, mit den Menschen im Frieden ist; alles flößt ein lebendiges Interesse für die Schweiz ein: und die Einheit der Handlung in dieser Tragödie liegt in der Kunst, die Nation selbst zu einer dramatischen Person gemacht zu haben.

Tells Unerschrockenheit zeigt sich schon im ersten Acte auf eine auffallend-treffende Weise. Ein Unglücklicher, ein Geächteter, von einem der Untertyrannen der Schweiz bis in den Tod ver-

folgt, will sich jenseits des Sees retten, wo er einen Schlupfwinkel zu finden hofft. Aber der Sturm ist so wüthend, daß kein Fährmann ihn überzusetzen wagt. Tell sieht seine Angst, theilt sie, sticht mit ihm in den See, und rettet ihn gücklich.

Tell ist der Verschwörung fremd, die Geßlers Uebermuth herbeigerufen hatte. Stauffacher, Walther Fürst und Arnold von Melchthal legen den Grund dazu. Tell ist der Held, nicht der Urheber derselben; ihn beschäftigt nicht die Politik; ihm ist die Tyrannei nur dann gegenwärtig, wenn sie seinen Hausfrieden stört; er stößt sie mit kräftigem Arme zurück, wenn sie ihn erreicht; er zieht sie, richtet sie vor seinem eigenen Richterstuhl; aber er ist kein Mitverschworner.

Arnold von Melchthal, einer der Verbündeten, hält sich bei Walther versteckt; er hat aus dem väterlichen Hause flüchten müssen, um Geßlers Trabanten zu entfliehen; er hat seinen alten Vater allein gelassen; ängstigt sich um ihn, zieht Nachrichten ein, und erfährt — daß, um den Greis dafür zu strafen, daß sich sein Sohn dem Verhaftsbefehle entzog, die Wüthriche ihm mit einem glühenden Eisen die Augen ausgebrannt haben. Nichts kommt seiner Wuth, seiner Verzweiflung gleich! Er muß sich rächen. Er will sein Vaterland befreien; doch er will es nur, um sich an den Tyrannen zu rächen, die seinen Vater blendeten, und im Augenblick, als die drei Verbündeten den feierlichen Eid schwören, zu sterben, oder Geßlers schändliches Joch zu zersprengen, ruft Arnold aus:

Blinder alter Vater!
Du kannst den Tag der Freiheit nicht mehr schauen,
Du sollst ihn hören. Wenn von Alp zu Alp
Die Feuerzeichen flammend sich erheben,
Die festen Schlösser der Tyrannen fallen,

In deine Hütte soll der Schweizer wallen,
Zu deinem Ohr die Freudenkunde tragen,
Und hell in deiner Nacht soll es dir tagen!

Im dritten Acte ist die Haupthandlung der Geschichte und des Stücks enthalten. Geßler hat mitten auf dem Marktplatze eine Stange aufrichten und einen Hut darauf setzen lassen, mit dem Befehl, diesem Hute die Reverenz zu machen. Tell geht vorüber, ohne den Hut zu begrüßen, nicht absichtlich, sondern aus Unachtsamkeit; denn es liegt nicht in seinem Charakter, wenigstens nicht in dem, der ihm von Schiller beigelegt ist, irgend eine politische Meinung zu äußern; scheu und unabhängig wie die Gemse auf dem Felsen, lebt er frei, ohne über das Recht nachzudenken, dem er die Freiheit verdankt. Im Augenblick, wo Tell beschuldigt wird, dem Hute die Ehrfurcht versagt zu haben, erscheint Geßler, einen Falken auf der Faust. Schon dieser Umstand ist malerisch und versetzt ins Mittelalter. Geßlers furchtbare Herrschaft sticht ungemein gegen die schweizerische Sitteneinfalt ab, und seine Tyrannei in freier Luft, eine Tyrannei, deren einsame Zeugen die Wälder und Berge sind, befremdet zwiefach.

Man hinterbringt Geßlern Tells Weigerung, und Tell entschuldigt sich mit der Betheurung, er habe aus Unwissenheit, nicht besonnen, gefehlt. Geßler legt seinen Zorn nicht ab, besinnt sich einige Augenblicke, und spricht:

Du bist ein Meister auf der Armbrust, Tell,
Man sagt, du nehmst es auf mit jedem Schützen.

Tells zwölfjähriger Sohn, Walther, stolz über die Fertigkeit seines Vaters, antwortet vorschnell:

Und das muß wahr seyn, Herr, 'nen Apfel schießt
Der Vater dir vom Baum auf hundert Schritt.

Geßler.

Ist das dein Knabe, Tell?

Tell.

Ja, lieber Herr.

Geßler.

Hast du der Kinder mehr?

Tell.

Zwei Knaben, Herr.

Geßler.

Und welcher ists, den du am meisten liebst?

Tell.

Herr, beide sind sie mir gleich liebe Kinder.

Geßler.

Nun, Tell! Weil du den Apfel triffst vom Baume
Auf hundert Schritt, so wirst du deine Kunst
Vor mir bewähren müssen. Nimm die Armbrust —
Du hast sie gleich zur Hand — und mach dich fertig,
'nen Apfel von des Kindes Kopf zu schießen.
Doch will ich rathen, ziele gut, daß du
Den Apfel treffest auf den ersten Schuß,
Denn fehlst du ihn, so ist dein Kopf verloren.

Tell.

Herr! welches ungeheure sinnet ihr
Mir an? Ich soll vom Haupte meines Kindes —
Nein, nein doch, lieber Herr, das kömmt euch nicht
Zu Sinn! — Verhüt's der gnäd'ge Gott! das könnt ihr
Im Ernst von einem Vater nicht begehren!

Geßler.

Du wirst den Apfel schießen von dem Kopf
Des Knaben. Ich begehr's und will's.

Tell.

Ich soll
Mit meiner Armbrust auf das liebe Haupt
Des eignen Kindes zielen? Eher sterb' ich.

Geßler.

Du schießest, oder stirbst mit deinem Knaben.

Tell.

Ich soll der Mörder werden meines Kindes?
Herr, ihr habt keine Kinder, wisset nicht,
Was sich bewegt in eines Vaters Herzen.

Geßler.

Ei Tell! du bist ja plötzlich so besonnen!
Man sagte mir, daß du ein Träumer seyst,
Und dich entfernst von aller Menschen Weise.
Du liebst das Seltsame. Drum hab' ich jetzt

Ein eigen Wagstück für dich ausgesucht.'
Ein andrer wohl bedächte sich. Du drückst
Die Augen zu, und greifst es herzhaft an.

Alle Begleiter Geßlers haben Mitleiden mit Tell, versuchen es, den Wüthrich zu besänftigen, der ihn des grausamsten Todes sterben lassen will. Ein Greis, des Kindes Großvater, wirft sich dem Tyrannen zu Füßen. Der Knabe aber, von dessen Kopfe der Apfel abgeschossen werden soll, zieht ihn zurück und spricht:

Großvater, knie nicht vor dem falschen Mann!
Sagt wo ich hinsehen soll, ich fürcht' mich nicht.
Der Vater trift den Vogel ja im Flug,
Er wird nicht fehlen auch das Herz des Kindes.

Stauffacher.

Herr Landvogt, rührt euch nicht des Kindes Unschuld?

Geßler (zeigt auf den Knaben).

Man bind' ihn an die Linde dort!

Walther Tell.

Mich binden?
Nein, ich will nicht gebunden seyn. Ich will
Still halten, wie ein Lamm und auch nicht athmen.
Wenn ihr mich bindet, nein, so kann ichs nicht,
So werd' ich toben gegen meine Bande.

Rudolph der Harras (Geßlers Stallmeister).

Die Augen nur laß dir verbinden, Knabe.

Walther Tell.

Warum die Augen? Denket ihr, ich fürchte
Den Pfeil von Vaters Hand? Ich will ihn fest
Erwarten und nicht zucken mit den Wimpern.
Frisch, Vater, zeig's, daß du ein Schütze bist;
Er glaubt dir's nicht, er denkt uns zu verderben.
Dem Wüthrich zum Verdrusse, schieß', und triff.

Der Knabe stellt sich unter die Linde. Man legt ihm den Apfel auf. Itzt beschwören die Schweizer Geßlern von neuem, dem Tell den Versuch zu erlassen.

Geßler.

Ans Werk! man führt die Waffen nicht vergebens.
Gefährlich ist's, ein Mordgewehr zu tragen,
Und auf den Schützen springt der Pfeil zurück.
Dies stolze Recht, das sich der Bauer nimmt,

Beleidiget den höchsten Herrn des Landes.
Gewaffnet sei niemand, als wer gebietet.
Freut's euch den Pfeil zu führen und den Bogen,
Wohl, so will ich das Ziel euch dazu geben.

Tell.

(spannt die Armbrust, und legt den Pfeil darauf.)

Oeffnet die Gasse! Platz!

Alles bebt für ihn, warnt ihn:

Tell (läßt die Armbrust sinken).

Mir schimmert 's vor den Augen!

(Zum Landvogt.)

Erlaßet mir den Schuß. Hier ist mein Herz.

(Er reißt die Brust auf.)

Ruft eure Reisige und stoßt mich nieder!

Geßler.

Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß.

Tell steht im fürchterlichen Kampf, mit den Händen zuckend, und die Augen bald auf dem Landvogt, bald zum Himmel gerichtet. — Plötzlich greift er in seinen Köcher, nimmt einen zweiten Pfeil heraus, und steckt ihn in den Gürtel. Er rafft sich zusammen, legt an, mit vorgebogenem Leib, zielt. — Viele Stimmen rufen:

Der Apfel ist gefallen!
Der Knabe lebt!

Der Sohn kommt mit dem Apfel gesprungen, stürzt sich in die Arme des kraftlos zusammensinkenden Vaters, und ruft:

Hier ist der Apfel! Wußt' ich's ja,
Du würdest deinen Knaben nicht verletzen.

Alle versammeln sich um Tell, ihm Glück zu wünschen, ihn nach Hause zu geleiten; als

Gessler (ruft)

Tell, höre! Du stecktest
Noch einen zweiten Pfeil zu dir. Ja ja
Ich sah es wohl. Was meintest du damit?

Tell (verlegen).

Herr, das ist also bräuchlich bei den Schützen.

Geßler.

Nein, Tell, die Antwort laß ich dir nicht gelten;
Es wird was anders wohl bedeutet haben.

Sag mir die Wahrheit frisch und fröhlich, Tell;
Was es auch sei, dein Leben sichr' ich dir.
Wozu der zweite Pfeil?

Tell.

Wohlan, o Herr,
Weil ihr mich meines Lebens habt gesichert,
So will ich euch die Wahrheit gründlich sagen.
Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich — Euch,
Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte,
Und Eurer wahrlich hätt' ich nicht gefehlt.

Der wüthende Landvogt ruft seinen Knechten zu ihn zu binden und in das Gefängniß abzuführen.

Dieser Auftritt hat die ganze Einfalt einer Erzählung aus einer alten Chronik. Tell wird nicht als ein tragischer Held aufgestellt; er hatte es sich nicht vorher vorgenommen, Geßlern Trotz zu bieten; er gleicht in Allem den Schweizerbauern; still in ihrem gewöhnlichen Wesen, Freunde der Ruhe, aber fürchterlich, wenn man in ihrem Gemüth die Empfindungen aufregt, die vom Landleben eingewiegt werden; so sind sie, so war auch Tell. Nicht weit von Altorf im Canton Uri befindet sich eine grob ausgehauene Statue von Tell und seinem Sohne, nachdem er ihm den Apfel vom Kopfe geschossen. Mit der einen Hand hält er den Sohn umklammert, mit der andern drückt er den Bogen an sein Herz, und scheint ihm zu danken, daß er ihm den treuen Dienst geleistet.

Tell wird, in Ketten und Banden geschlagen, auf dasselbe Schiff gebracht, welches Geßlern über den See von Lucern fahren soll. Ein Sturm erhebt sich während der Fahrt; der Tyrann fürchtet für sein Leben, er sucht bei seinem Gefangenen Hülfe; Tell wird losgebunden; er führt das Schiff glücklich die Brandungen durch, und vom Steuer springt er mit dreistem Glück das schroffe Ufer hinan, und stößt das Fahrzeug wieder ab. Mit der Erzählung dieses Abenteuers beginnt der vierte

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Act. Kaum angelangt in seiner Wohnung, erfährt Tell, daß ihm mit Weib und Kindern neue Gefahren drohen; und jetzt entschließt er sich, Geßlern zu erschießen. Er hat nicht die Absicht, sein Vaterland vom fremden Joche zu befreien; ihm ist unbewußt, ob Oestreich über die Schweiz zu herrschen ein Recht habe oder nicht; nur eines weiß er, und dieses eine ist: ein Mensch war gegen einen Menschen ungerecht; ein Vater ward gezwungen, einen Pfeil nahe dem Herzen seines Kindes abzudrücken — und er hat es bei sich entschieden: der Urheber eines solchen Verbrechens muß sterben!

Sein Selbstgespräch ist unvergleichlich, ihn schaudert vor dem Mord; gleichwohl ist er keinen Augenblick unschlüssig, ob er ein Recht dazu habe oder nicht. Er vergleicht den bisher unschuldigen Gebrauch seiner Armbrust in Spielen und auf der Jagd, mit dem strengen Auftrag den er ihr giebt; er setzt sich auf eine steinerne Bank nieder, und erwartet Geßlern, der in diese Straße einlenken muß.

Auf diese Bank von Stein will ich mich setzen,
Dem Wanderer zur kurzen Ruh bereitet, —
Denn hier ist keine Heimath — Jeder treibt
Sich an dem andern rasch und fremd vorüber,
Und fraget nicht nach seinem Schmerz. Hier geht
Der sorgenvolle Kaufmann und der leicht
Geschürzte Pilger — der andächt'ge Mönch,
Der düstre Räuber und der heitre Spielmann,
Der Säumer mit dem schwer beladnen Roß,
Der ferne herkommt von der Menschen Länder,
Denn jede Straße führt ans End' der Welt.
Sie alle ziehen ihre Wege fort
An ihr Geschäft. — Und meines ist der Mord!

Sonst, wenn der Vater auszog, liebe Kinder,
Da war ein Freuen, wenn er wiederkam,
Denn niemals kehrt' er heim, er bracht' euch etwas,
War's eine schöne Alpenblume, war's
Ein seltner Vogel oder Ammonshorn,

Wie es der Wandrer findet auf den Bergen. —
Itzt geht er einem andern Waidwerk nach,
Am wilden Weg sitzt er mit Mordgedanken,
Des Feindes Leben ist's, worauf er lauert.
— Und doch an euch nur denkt er, lieben Kinder,
Auch jetzt! — Euch zu vertheid'gen, eure holde Unschuld
Zu schützen vor der Rache des Tyrannen,
Will er zum Morde jetzt den Bogen spannen!

Bald nachher sieht man Geßler den Berg hinabreiten. Ein unglückliches Weib, dessen Gatten er im Gefängniß schmachten läßt, wirft sich ihm zu Füßen und fleht um Gnade; er verachtet, er verstößt das Weib; sie fleht von neuem, ergreift das Pferd beim Zügel, und verlangt: er solle über sie wegsetzen oder ihr den geliebten Mann zurückgeben. Geßler, über das Wehklagen ungeduldig, macht sich selbst Vorwürfe darüber, daß die Schweiz noch so viel Freiheit genießt.

Ich will ihn brechen, diesen starren Sinn.
Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen.
Ein neu Gesetz will ich in diesem Lande
Verkündigen. Ich will — — —

Ein Pfeil durchbohrt ihn. Er sinkt vom Pferde und spricht mit matter Stimme:

Das ist Tell's Geschoß!

Tell.

(zeigt sich ihm oben auf dem Felsen.)

Du kennst den Schützen, suche keinen andern!

Bald läßt sich der laute Jubel des geretteten Volkes hören, und die Befreier der Schweiz erfüllen ihren Eid, und schütteln das Oestreichische Joch ab.

Hier sollte das Stück enden, wie das Trauerspiel Maria Stuart mit dem Tode der Königin von Schottland; aber in beiden hat es Schillern gefallen, eine Art von Zusatz oder Erklärung an-

zuhängen, die nach vollendeter Hauptcatastrophe die Aufmerksamkeit unmöglich fesseln können. Nach Mariens Hinrichtung läßt Schiller Elisabeth noch einmahl auftreten; er macht uns zu Zeugen ihrer Unruhe, ihres Schmerzes bei der Nachricht, daß Leicester zu Schiffe nach Frankreich gegangen. Diese poetische Gerechtigkeit muß vorausgesetzt, nicht dargestellt werden; der Zuschauer erträgt es nicht, Elisabeth anzuhören, nachdem er Mariens letzte Augenblicke gesehen. In Wilhelm Tell, tritt Herzog Johann Parricida, der seinen Oheim den Kaiser Albrecht erschlug, weil ihm dieser sein Erbe vorenthalten, als Mönch verkleidet, in Tells Wohnung ein, und fleht um ein Obdach; er bildet sich ein, beide hätten dieselbe Handlung begangen, aber Tell stößt ihn mit Abscheu von sich, und beweiset ihm, wie verschieden beider Beweggründe waren. Der Gedanke, beide Männer im Gegensatz aufzustellen, ist richtig und sinnreich; gleichwohl ist dieser Contrast, der so schön beim Lesen gefällt, auf der Bühne von keiner Wirkung. Ueberhaupt bedarf es, zum dramatischen Effect, nicht so sehr des Geistes als des Gefühls; der Geist ist vonnöthen, diesen Effect vorzubereiten; bedürfte es aber des Geistes, ihn zu fühlen, so würde das geistreichste Publikum sich dafür bedanken.

Man läßt bei den Vorstellungen die Auftritte mit Johann Parricida weg und der Vorhang fällt sobald der Pfeil Geßlers Herz durchbort hat. Kurz nach der ersten Darstellung seines Tell, durchborte auch der Todespfeil den edlen Verfasser des schönen Kunstwerks. Geßler starb im Augenblick, wo ihn die grausamsten Entwürfe beschäftigten. Schiller hatte nie andre, als die edelsten Gedanken. Die mächtige Hand des Todes, dieses ewigen Fein-

des aller menschlichen Vorsätze, zerbrach den einen Willen, wie den andern.

Ein und Zwanzigstes Capitel.

Götz von Berlichingen und Egmont.

Goethe's dramatische Laufbahn läßt sich unter einen doppelten Gesichtspunkt bringen. In den Stücken, die er für die Bühne schrieb, liegt viel Geist und Anmuth; mehr darf man aber nicht darin suchen. In seinen dramatischen Werken hingegen, die sehr schwer aufzuführen sind, herrscht ein ausserordentliches Talent. Es scheint, als ließe sich Göthe's Genie nicht in die Gränzen des Theaters einschließen; sobald er sich ihnen unterwerfen will, verliert er einen Theil seiner Originalität; er findet sie nicht eher ganz wieder, als bis er es sich herausnimmt, alle Gattungen nach Gefallen untereinander zu werfen. Eine Kunst, sey's welche sie wolle, darf nicht ohne Gränzen seyn; die Malerei, die Bildnerei, die Baukunst sind Gesetzen unterhan, die ihnen eigenthümlich angehören; eben so bringt die dramatische Kunst nur unter gewissen Bedingungen gewisse Wirkungen hervor; bisweilen schränken diese Bedingungen das Gefühl und den Gedanken ein; allein die Gewalt der Schaubühne über die versammelte Menge ist so groß, daß man Unrecht thun würde, sich dieser Gewalt nicht zu bedienen, unter dem Vorwande, sie verlange Opfer, zu welchen die sich selbst überlassene Einbildungskraft sich nicht verstanden haben würde. In Deutschland, wo es keine Hauptstadt giebt, in der sich alles

zusammenfindet, was zu einer guten Bühne erfordert wird, werden dramatische Werke öfter gelesen als aufgeführt; daher kommt es denn, daß der Verfasser mehr für den Leser, als für den Zuschauer arbeitet.

Göthe stellt fast immer neue Versuche in der Literatur an. Sobald der deutsche Geschmack sich in seinen Augen zu sehr nach einer Seite hinneigt, ist er bemüht, ihm eine entgegengesetzte Richtung zu geben. Es ist, als schalte er mit dem Geiste seiner Zeitgenossen, wie ein Souverain mit seinem Reiche, als sei jedes seiner Werke ein Decret, welches die Misbräuche, die sich in das Gebiet der Kunst einschlichen, abwechselnd begünstigt und ächtet.

Göthe war der Nachahmung französischer Theaterstücke auf deutschen Schaubühnen überdrüßig, und er hatte Recht; ein Franzose selbst würde sie so gut satt haben wie er. Er schrieb also ein historisches Drama nach Shakespearischer Manier, und betitelte es Götz von Berlichingen. Das Stück war nicht eigentlich für die Bühne bestimmt, konnte doch aber, wie alle Shakespearischen, aufgeführt werden. Göthe hat denselben Zeitraum gewählt als Schiller in seinen Räubern; allein, anstatt einen Menschen zu malen, der sich aller Fesseln der Moral und der Gesellschaftlichkeit entledigt, stellt er einen Ritter der alten Zeit unter Maximilian I. auf, einen Vertheidiger des Ritterthums, und der Lehnsexistenz des Adels, die der persönlichen Tapferkeit so günstig war.

Götz von Berlichingen führt den Zunahmen „mit der eisernen Hand" weil er die im Kriege verlorne Rechte mit einer von Eisen ersetzte, die aus Springfedern bestand, und deren er sich zu Lanze und Schwert bediente; er war zu seiner Zeit

durch Muth und Biedersinn berühmt. Göthe hat sein Muster gut gewählt; er wollte in ihm die Unabhängigkeit des Adels aufstellen, ehe dieser Stand dem Ansehen der Regierung unterliegen mußte. In dem Mittelalter war jedes Schloß eine Feste, jeder Edelmann ein kleiner Fürst. Die Einrichtung der stehenden Heere und die Erfindung des Geschützes brachte in der gesellschaftlichen Ordnung eine Hauptveränderung vor, führte eine Art von abstracter Gewalt ein, die man Staat oder Nation nannte; von diesem Augenblick an verlor jeder Einzelne stufenweise seine ganze Wichtigkeit. Ein Charakter, wie der des Götz von Berlichingen, konnte eine Veränderung dieser Art nicht ohne Schmerz ertragen.

Von jeher ist der militärische Geist in Deutschland roher als irgendwo gewesen; nur in Deutschland kann man sich wahrhaft und in der Natur jene Männer von Eisen denken, deren Abbildungen und Gestalten man noch in den Zeughäusern der alten Reichsstädte findet. Gleichwohl ist die Einfalt der Rittersitten mit unendlichem Reize in Götz geschildert. Der alte Götz, immer im Schlachtengetümmel, im Harnisch bei Tag und Nacht, zu Roß, und nie sich ausruhend, als wenn er in seiner Burg belagert wird, nur auf Krieg und Fehde bedacht, nur Krieg und Fehde athmend; dieser alte Götz giebt uns den höchsten Begriff vom Interesse und der Thätigkeit des damaligen Lebens. Seine Tugenden, wie seine Fehler, sind stark ausgesprochen; nichts ist edler als seine Freundschaft gegen Weislingen, der ehedem so treu an ihm hing, hernach sein Feind ward, und ihn endlich verrieth. Die Empfindsamkeit unter dem eisernen Panzer eines unerschrockenen Kriegers, spricht das Gemüth von einer ganz neuen Seite an; wir haben Zeit,

in unserm unthätigen Leben, nach Muße und Bequemlichkeit zu lieben; aber jene Blitze der aufwallenden Zärtlichkeit, die mitten im stürmischen Leben aus einem Herzen der alten Zeit hervorblicken, bringen eine tiefe und seltsame Rührung im Zuschauer hervor. Man fürchtet so sehr, in dem schönsten Geschenk des Himmels, in der Empfindsamkeit, Spuren der Erkünstelung und ein angenommenes Wesen zu entdecken, daß man nicht selten die rauhe Aussenseite vorzieht, weil sie uns wenigstens für die Offenheit bürgt.

Götzens Gattinn zeigt sich der Einbildungskraft wie ein altes Gemälde der Niederländischen Schule, wo Tracht, Blick, ja selbst die ruhige Stellung uns das dem Manne untergebene Weib ankündigen, das Weib, das nur ihn kennt, und in ihren Augen eben so sehr bestimmt ist, ihm zu dienen, als er, sie zu beschützen. Göthe hat im Contrast mit der alt-deutschen Hausfrau, eine Buhlerinn, ein verworfenes Frauenzimmer aufgestellt, eine Adelheid, die Weißlingen verführt, ihn wortbrüchig macht, ihm ihre Hand giebt, ihm ungetreu wird. Sie erregt die heftigste Leidenschaft in ihrem Edelknaben, verstrickt und zieht den Unglücklichen so unwiderstehlich an sich, daß er zuletzt auf ihr Geheiß seinen Herrn vergiftet. Diese Züge sind stark, doch ist es vielleicht nur zu wahr, daß da, wo die Sitten im Allgemeinen rein sind, diejenige, die sich von ihrer Pflicht entfernt, bald durchaus verderbt wird. Der Wunsch zu gefallen ist heut zu Tage ein bloßes Band der Zuneigung und des Wohlwollens; ehedem, im strengen häußlichen Leben unserer Vorfahren, war dieser Wunsch nicht selten eine Verirrung, die zu allen übrigen führen konnte. Die strafbare Adelheid liefert den Stoff

zu einem der schönsten Auftritte im Stück, der Sitzung des heimlichen Gerichts.

Heimliche Richter, einander unbekannt, beständig verlarvt, und sich bei Nachtzeit versammelnd, straften schweigend, und gruben bloß auf den Dolch, den sie in die Brust des Schuldigen stießen, die Worte ein: Heimliches Gericht. Sie warnten den Verurtheilten durch ein dreimaliges Wehe, unter seinen Fenstern gerufen. Von Stund an wußte der Unglückliche, daß er allenthalben, im Vaterlande, im Auslande, im Mitbürger, im Blutsfreunde, seinen Mörder zu fürchten hatte. Die Einsamkeit, die Menschenmenge, Städte, Felder, alles war mit der unsichtbaren Gegenwart des bewaffneten Mitwissens angefüllt, das den Verbrecher verfolgte. Man begreift, wie nothwendig ein solches Gericht zu einer Zeit seyn konnte, als jeder Einzelne stark gegen Alle war, anstatt daß Alle stark gegen den Einzelnen hätten seyn sollen. Damals mußte das Schwert der Gerechtigkeit den Schuldigen treffen, ehe er sich desselben erwehren konnte; allein diese Strafe, die wie ein rächender Schatten in den Lüften schwebte, dieses Todesurtheil, das sogar dem Busen eines Freundes zur Ausführung anvertraut seyn konnte, war von allmächtiger Wirkung und brachte unwiderstehliches Entsetzen hervor.

Noch ist im Stück ein schöner Moment derjenige, wo Götz sich in seiner Burg zur Wehre stellen will, und unter andern Befehl giebt, daß man das Blei von seinen Fenstern reiße und zu Kugeln einschmelze. In diesem Manne liegt überhaupt eine kalte Verachtung der Zukunft und eine bewundernswürdige Thatkraft für den gegenwärtigen Augenblick. Zuletzt sieht Götz sich aller seiner Waffenbrüder beraubt; er bleibt verwundet, gefan-

gen, allein, mit seiner Gattin und seiner Schwester zurück. Er, der nur unter Männern, unter rauhen Kriegern leben wollte, um mit ihnen seinem Character und seinem Arme Nahrung und Geschäft zu geben, sieht sich in den letzten Augenblicken von Weibern umgeben. Er denkt an den Nahmen, den er hinterlassen wird; er denkt nach, denn er ist dem Tode nahe; er verlangt noch einmal die Sonne zu sehen, wendet sich zu Gott, mit dem er sich nie vorher beschäftigte, an den er aber nie gezweifelt, und stirbt muthig und düster, schwerer vom Kriege, als aus dem Leben scheidend.

Götz von Berlichingen ist eines der Lieblingsstücke in Deutschland; die National-Sitten und das Costüme der alten Ritterzeit sind darin auf das treuste und nach dem Leben dargestellt; und alles was an jene Zeiten erinnert, ist dem Herzen der Deutschen theuer. Göthe, überzeugt, daß er sein Publicum nach seinem Willen lenkt und regiert, ist über die Mittel unbesorgt, und hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, sein Stück in Versen zu schreiben. Götz ist die Skizze eines großen Gemäldes, aber eine kaum vollendete Skizze. Man findet in dem Verfasser eine solche Ungeduld des Genies, einen solchen Widerwillen gegen alles, was nach Künstelei aussieht, daß er sogar dasjenige verschmäht, was in der Kunst nothwendig ist, und wodurch ein Werk seine dauernde Gestalt erhält. Es giebt in seinem Drama eine Menge Züge und Blitze des Genies, wie die Pinselstriche in einem Gemälde von Michel Angelo; aber das Ganze ist ein Werk, was noch viel zu erwarten, oder vielmehr zu wünschen übrig läßt. Die Regierung Kaiser Maximilians, unter welcher die Begebenheit spielt, ist nicht hinlänglich characterisirt. Ueberdieß könnte Göthe'n noch der Vorwurf

gemacht werden, daß er in die Form und Sprache des Stücks nicht genug Einbildungskraft gelegt. Er hat es allerdings nicht gewollt; es war Plan und System bei ihm; sein Drama sollte die Sache selbst seyn: gleichwohl müßte der Zauber des Idealen in dramatischen Werken allenthalben vorleuchten. Die Personen im Trauerspiel laufen beständig Gefahr, zu gemein oder zu erdichtet zu seyn; und es liegt dem Genie ob, sie vor beiden Klippen zu bewahren. Shakespear hört nie auf, in seinen historischen Stücken Dichter zu seyn; so wie Racine in seiner lyrischen Tragödie Athalia, die Sitten der Hebräer auf das getreueste und edelste darstellt. Das dramatische Talent darf weder der Natur entbehren, noch der Kunst; die Kunst hat mit der Künstlichkeit nichts gemein; sie ist eine wahrhafte unwillkührliche Begeisterung, die über einzelne Umstände ihre allgemeine Harmonie, und über vorübereilende Augenblicke die Würde dauernder Erinnerungen verbreitet.

Unter allen Trauerspielen Göthe's scheint mir der Graf Egmont das schönste zu seyn. Er schrieb es, ohne Zweifel, zu gleicher Zeit, als er seinen Werther schrieb; in beiden Werken liegt dasselbe Feuer, dieselbe Wärme. Das Stück beginnt mit der Sendung des Grafen Alba, um Margarethe von Parma, deren Verwaltung Philipp dem Zweiten zu sanft schien, in der Regierung der Niederlande zu ersetzen. Der König hat Argwohn über die Volksliebe geschöpft, die Oranien und Egmont zu gewinnen gewußt haben; er hält sie im Verdacht, geheime Anhänger der Reformation zu seyn. Alles vereinigt sich in Egmont, ihn zum anziehendsten unwiderstehlichsten Menschen zu machen. Seine Soldaten, die unter ihm so viel Siege erfochten, beten ihn an, wie einen Gott. Die Spa-

nische Regentin baut auf seine Treue, obschon sie weiß, wie sehr er die Strenge gegen die Protestanten mißbilligt. Die Einwohner von Brüssel sehen in ihm den Verfechter ihrer Freiheiten beim Throne; selbst der Prinz von Oranien, dessen tiefe Politik, dessen verschwiegene Klugheit ihn in der Geschichte so berühmt gemacht haben, und der ihn vergebens beschwört, vor Alba's Ankunft mit ihm zu fliehn, hebt durch diesen Contrast die edle sichere Unbefangenheit des Grafen.

Der Prinz von Oranien ist ein würdiger, ein weiser Character; nur eine heldenmüthige, aber zugleich unbedachte Aufopferung seiner selbst, kann seinem Rathe Widerstand leisten. Der Graf Egmont will die Bürger von Brüssel nicht verlassen; er rechnet auf sein Glück, weil seine Siege ihn an die Begünstigungen der Glücksgöttin gewöhnt haben, und er in die öffentlichen Geschäfte alles hinüberträgt, was seine kriegerische Laufbahn so glänzend machte. Seine schönen, aber gefährlichen Geistesgaben nehmen für sein Schicksal ein; man fühlt für ihn Besorgnisse, die in seiner unerschrockenen Seele nie aufsteigen konnten; das Ganze seines Characters ist mit vieler Kunst durch die Eindrücke gezeichnet, die die Gefahren, worin er, ihrer unbewußt, schwebt, auf seine Umgebungen machen. Es ist nicht schwer, von dem Helden eines Stücks ein geistreiches Gemälde zu entwerfen; weit schwerer und talentvoller ists, ihn dieser Schilderung gemäß sprechen und handeln zu lassen; am schwersten, ihn durch die Bewunderung, die er den Soldaten, dem Volk, den Großen, kurz allen die ihn umgeben und mit ihm in Verbindung stehen, einflößt.

Der Graf Egmont liebt ein junges Mädchen vom Bürgerstande, Nahmens Clärchen, und besucht

sie in ihrer niedrigen Wohnung. Diese Liebe nimmt mehr Raum im Herzen des Mädchens ein, als in dem des Grafen; Clara's ganze Einbildungskraft ist von dem Glanze ihres Egmont, von der blendenden Täuschung seines Heldenmuths und seines strahlenden Rufes überwältigt. Egmont zeigt in seiner Liebe viel Güte und Freundlichkeit; er ruht bei dem jungen Mädchen von den Geschäften und Besorgnissen aus. „Jener Egmont (sagt er) ist ein verdrießlicher, steifer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses, bald jenes Gesicht machen muß; geplagt, verkannt, verwickelt ist, wenn ihn die Leute für froh und fröhlich halten; — o laß mich schweigen, wie es dem ergeht, wie es dem zu Muthe ist. Aber dieser Egmont, Clärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen, das auch er ganz kennt, und mit voller Liebe und Zutrauen an das seine drückt — das ist dein Egmont!" Egmonts Liebe zu Clara wäre allein nicht hinreichend, dem Stücke Gewicht und Interesse zu geben; sobald sich aber mit dieser Liebe das Unglück verbindet, erhält jenes Gefühl, das anfangs nur im Hintergrund stand, eine bewundernswürdige Kraft.

Man erfährt die Ankunft der Spanier, und des Herzogs von Alba an ihrer Spitze; das ernste fremde Volk, die Furcht der leichten fröhlichen Einwohner von Brüssel sind von einer Meisterhand gezeichnet. Bei der Annäherung eines schweren Gewitters ziehen sich die Menschen in ihre Wohnungen zurück, die Thiere zittern, die Vögel fliegen der Erde näher und scheinen Schutz zu suchen, die ganze Natur bereitet sich auf den furchtbaren Auftritt der sie bedroht; eben so bemächtigt sich Angst und Entsetzen der unglücklichen Bewohner von Brabant. Der Herzog von Alba will den

Grafen Egmont nicht mitten in Brüssel festnehmen lassen; er fürchtet einen Volksauflauf; er möchte lieber sein Schlachtopfer in seinen Pallast locken, der die Stadt beherrscht, und mit der Citadelle zusammenhängt. Er bedient sich Ferdinands, seines jungen Sohnes, um des arglosen Feindes Herr zu werden. Ferdinand muß ihn dem Tyrannen zuführen. Ferdinand ist ein aufrichtiger Bewunderer des Helden von Brabant; er ahnet nichts von den blutdürstigen Planen seines Vaters, und zeigt für den Grafen einen Enthusiasmus, der den biedern Ritter sicher und glauben macht, vom Vater eines solchen Sohnes habe er nichts zu befürchten. Egmont entschließt sich zu Alba zu gehen; der verrätherische, treue Stellvertreter Philipps II. erwartet ihn mit einer Ungeduld, die den Zuschauer schaudern macht; stellt sich ans Fenster, sieht ihn von weitem auf einen stolzen Pferde, das er in einer siegreichen Schlacht erbeutete, daher reiten. Bei jedem Schritte, mit dem er sich dem Pallast nähert, fühlt der Herzog den Triumph der Schadenfreude; bei jedem Aufhalt schlägt ihm das elende Herz für Angst ob dem Erfolge, und als Egmont in den Vorhof reitet, ruft er höllisch froh aus: „So bist du mit dem einen Fuß im Grabe! und so mit beiden!!" —

Egmont wird bei ihm eingeführt. Alba unterhält sich lange mit ihm über die Regierungsart der Niederlande, und über die Nothwendigkeit, Strenge zu gebrauchen, um die neuen Meinungen im Zaum zu halten. Er hat kein Interesse mehr dabei, Egmont zu betrügen; dennoch gefällt er sich noch immer in seiner List, und will den Erfolg langsam und tropfenweise voraus kosten; endlich empört er mit Bedacht Egmonts biedres Gemüth, reizt ihn durch Widerspruch und Streit, um ihm

einige heftige, beleidigende Worte zu entlocken. Er will sich das Ansehen geben, aufgefordert zu seyn, und das, was er so lange im Voraus angelegt, im Augenblick der ersten Aufwallung gethan zu haben. Warum so viel Behutsamkeit und Vorsicht gegen den Mann, der in seiner Gewalt ist, den er in wenig Stunden hinrichten lassen wird? Weil der politische Mörder immer den geheimen dunklen Wunsch hegt, sich zu rechtfertigen, selbst bei seinem Schlachtopfer; weil er gern etwas zu seiner Entschuldigung sagen möchte, selbst, wenn das was er sagt, weder ihm, noch jemandem genügen kann. Vielleicht giebt es nicht einen einzigen Menschen, der sich dem Verbrechen ohne Umweg nahen kann. Die wahre Moralität der dramatischen Werke besteht nicht in der poetischen Gerechtigkeit, die der Verfasser nach Gutdünken austheilt, und die so oft von der Geschichte umgestoßen wird, sondern in der Kunst, Tugend und Laster so zu schildern, daß man die eine lieben, das andre hassen muß.

Kaum hat sich das Gerücht von Graf Egmonts Verhaftung in Brüssel verbreitet, so weiß auch jedermann schon, daß er wird sterben müssen. Niemand erwartet etwas von der Stimme der Gerechtigkeit; seine bestürzten Anhänger sprechen kein Wort zu seinem Besten; der Argwohn trennt bald diejenigen, die das Interesse vereinigt hatte. Eine scheinbare Unterwürfigkeit entsteht aus dem Schreck, den jedermann andern mittheilt, nachdem er ihn zuerst selbst empfand, und jener Furcht, die Alle in Allen erwecken, jene Volksabspannung, die so schnell auf Volksspannung folgt, wird hier von dem Dichter auf eine bewundernswürdige Weise geschildert.

Clara allein, das blöde schüchterne Mädchen, das nie aus dem Hause kam, erscheint auf dem Marktplatz von Brüssel, versammelt durch ihr Geschrei Brüssels zerstreute Bürger, erinnert sie an ihren Enthusiasmus für Egmont, an ihren Schwur, für ihn zu sterben. Alle, die sie reden hören, schaudern vor Entsetzen. Hier diese Scene.

Jetter. „Nennt den Nahmen nicht! Er ist tödtlich.“

Clärchen. Den Nahmen nicht! Wie? Nicht diesen Nahmen? Wer nennt ihn nicht bei jeder Gelegenheit? Wo steht er nicht geschrieben? In diesen Sternen hab' ich oft mit allen seinen Lettern ihn gelesen. Nicht nennen? Was soll das? Freunde! Gute, theure Nachbarn, ihr träumt; besinnt euch. Seht mich nicht so starr und ängstlich an! Blickt nicht schüchtern hie und da bei Seite. Ich ruf' euch ja nur zu, was jeder wünscht. Ist meine Stimme nicht eures Herzens eigene Stimme? Wer würfe sich in dieser bangen Nacht, eh' er sein unruhvolles Bette besteigt, nicht auf die Kniee, ihn mit ernstlichem Gebet vom Himmel zu erringen? Fragt euch einander! frage jeder sich selbst! und wer spricht mir nicht nach: „Egmonts Freiheit oder den Tod!“

Jetter. Gott bewahr' uns! Da giebt's ein Unglück.

Clärchen. Bleibt! Bleibt, und drückt euch nicht vor seinem Nahmen weg, dem ihr euch sonst so froh entgegen drängtet! — Wenn der Ruf ihn ankündigte, wenn es hieß: „Egmont kommt! Er kommt von Gent!“ da hielten die Bewohner der Straßen sich glücklich, durch die er reiten mußte. Und wenn ihr seine Pferde schallen hörtet, warf jeder seine Arbeit hin, und über die bekümmerten Gesichter, die ihr durch's Fenster stecktet, fuhr wie ein

ein Sonnenstrahl von seinem Angesichte ein Blick der Freude und Hoffnung. Da hobt ihr eure Kinder auf der Thürschwelle in die Höhe und deutetet ihnen: „Sieh, das ist Egmont, der größte da! Er ist's! Er ist's, von dem ihr bessere Zeiten, als eure armen Väter lebten, einst zu erwarten habt." Laßt eure Kinder nicht dereinst euch fragen: „Wo sind die Zeiten hin, die ihr verspracht?" — Und so wechseln wir Worte! sind müßig, verrathen ihn.

Soest. Schämt euch, Brackenburg! Laßt sie nicht gewähren! Steuert dem Unheil!

Brackenburg. Liebes Clärchen! wir wollen gehen! Was wird die Mutter sagen? Vielleicht —

Clärchen. Meinst du, ich sey ein Kind, oder wahnsinnig? Was kann vielleicht? — Von dieser schrecklichen Gewißheit bringst du mich mit keiner Hoffnung weg. — Ihr sollt mich hören, und ihr werdet: denn ich seh's, ihr seid bestürzt und könnt euch selbst in euerm Busen nicht wiederfinden. Laßt durch die gegenwärtige Gefahr nur Einen Blick in das Vergangene dringen, das kurz Vergangene. Wendet eure Gedanken nach der Zukunft. Könnt ihr denn leben? werdet ihr, wenn er zu Grunde geht? Mit seinem Athem flieht der letzte Hauch der Freiheit. Was war er euch? Für wen übergab er sich der dringendsten Gefahr? Seine Wunden flossen und heilten nur für Euch. Die große Seele, die euch alle trug, beschränkt ein Kerker, und Schauer tückischen Mordes schweben um sie her. Er denkt vielleicht an euch, er hofft auf euch, Er, der nur zu geben, nur zu erfüllen gewohnt war.

Zimmermeister. Gevatter, kommt.

Clärchen. Und ich habe nicht Arme, nicht Mark wie ihr; doch hab' ich, was euch allen fehlt, Muth und Verachtung der Gefahr. Könnt' euch

mein Athem doch entzünden! könnt' ich an meinen Busen drückend euch erwärmen und beleben! Kommt! In eurer Mitte will ich gehen! — Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, so soll mein Geist um eure Häupter flammen, und Liebe und Muth das schwankende zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen.

Jetter. Schaff' sie bei Seite, sie dauert mich.
(Bürger ab.)

Brackenburg. Clärchen! siehst du nicht wo wir sind?

Clärchen. Wo? Unter dem Himmel, der so oft sich herrlicher zu wölben schien, wenn der Edle unter ihm herging. Aus diesen Fenstern haben sie herausgesehn, vier, fünf Köpfe über einander; an diesen Thüren haben sie gescharrt und genickt, wenn er auf die Memmen herabsah. O ich hatte sie so lieb, wie sie ihn ehrten! Wäre er Tyrann gewesen, möchten sie immer vor seinem Falle seitwärts gehn. Aber sie liebten ihn! — O ihr Hände, die ihr an die Mützen griff't, zum Schwert könnt ihr nicht greifen — Brackenburg, und wir? — Schelten wir sie? — Diese Arme, die ihn so oft fest hielten, was thun sie für ihn? — List hat in der Welt so viel erreicht — Du kennst Wege und Stege, kennst das alte Schloß. Es ist nichts unmöglich, gieb mir einen Anschlag.

Brackenburg führt sie endlich zurück nach Hause, und geht wieder weg, um Kundschaft vom Grafen einzuziehen. Er kommt zurück, und Clärchen, die den letzten Entschluß gefaßt hat, verlangt von ihm die umständliche Erzählung.

Clärchen. Ist's wahr? Ist er verurtheilt?

Brackenburg. Er ist's! ich weiß es ganz genau.

Clärchen. Und lebt noch?

Brackenburg. Ja, er lebt noch.

Clärchen. Wie willst du das versichern? — Die Tyrannei ermordet in der Nacht den Herrlichen! vor allen Augen verborgen fließt sein Blut. Aengstlich im Schlafe liegt das betäubte Volk, und träumt von Rettung, träumt ihres ohnmächtigen Wunsches Erfüllung; indeß unwillig über uns sein Geist die Welt verläßt. Er ist dahin! — Täusche mich nicht! dich nicht!

Brackenburg. Nein gewiß, er lebt! — Und leider es bereitet der Spanier dem Volke, das er zertreten will, ein fürchterliches Schauspiel; gewaltsam jedes Herz, das nach Freiheit sich regt, auf ewig zu zerknirschen.

Clärchen. Fahre fort und sprich gelassen auch mein Todesurtheil aus! Ich wandle den seligen Gefilden schon näher und näher, mir weht der Trost aus jenen Gegenden des Friedens schon herüber. Sag' an.

Brackenburg. Ich konnt' es an den Wachen merken, aus Reden, die bald da bald dort fielen, daß auf dem Markte geheimnißvoll ein Schreckniß zubereitet werde. Ich schlich durch Seitenwege, durch bekannte Gänge nach meines Vettern Hause, und sah' aus einem Hinterfenster nach dem Markte. — Es wehten Fackeln in einem weiten Kreise Spanischer Soldaten hin und wieder. Ich schärfte mein ungewohntes Auge, und aus der Nacht stieg mir ein schwarzes Gerüst entgegen, geräumig, hoch; mir graus'te vor dem Anblick. Geschäftig waren viele rings umher bemüht, was noch von Holz weiß und sichtbar war, mit schwarzem Tuch einhüllend zu verkleiden. Die Treppen deckten sie zuletzt auch schwarz, ich sah es wohl. Sie schienen die Weihe eines gräßlichen

Opfers vorbereitend zu begehn. Ein weißes Crucifix, das durch die Nacht wie Silber blinkte, ward an der einen Seite hoch aufgesteckt. Ich sah, und sah die schreckliche Gewißheit immer gewisser. Noch wankten Fackeln hie und da herum; allmählig wichen sie und erloschen. Auf einmal war die scheußliche Geburt der Nacht in ihrer Mutter Schoos zurückgekehrt." —

Der Sohn des Herzogs Alba entdeckt, daß man sich seiner bedient hat, Egmont zu verderben; er will ihn für jeden Preis retten; Egmont bittet ihn nur um einen Dienst, Clärchen zu schützen, wenn er todt seyn wird; allein man erfährt, daß sie sich den Tod gab, ihren Geliebten nicht zu überleben. Egmont stirbt, und der bittre Groll Ferdinands gegen seinen Vater ist die Strafe des Herzogs Alba, der, wie man versichert, nichts auf Erden geliebt hatte, als diesen Sohn.

Mich dünkt, mit einigen Veränderungen, ließe sich dieser Stoff und dieser Plan auf die französische Bühne bringen. Ich habe einige Scenen mit Stillschweigen übergangen, die wir nicht beibehalten dürften. Zu allererst die Eingangsscene; einige Soldaten Egmonts, einige Bürger von Brüssel unterhalten sich von seinem Großthaten; in einem natürlichen aber anziehenden Gespräch erzählen sie sich die Haupthandlungen seines Lebens, und geben in ihren Ausdrücken und Wendungen das hohe Vertrauen zu erkennen, das sie in ihn setzen. So ohngefähr leitet Shakespeare seinen Julius Cäsar ein, so ist Wallensteins Lager geschrieben. In Frankreich würden wir diese Vermischung der Volkssprache mit der tragischen Würde nicht dulden; aber eben dieses überzarte Gefühl giebt unsern Tragödien der zweiten Gattung so viel Eintönigkeit und Schlaffheit. Der Gelegenheit zu Prunk-

reden und der heroischen Lagen sind nothwendiger Weise nur wenige; überdieß dringt die Rührung selten bis ins innerste Gemüth, wenn durch einfache aber wahre Details, die den geringsten Umständen Leben gewähren, die Einbildungskraft nicht vorher rege gemacht und gefesselt worden ist.

Clärchen erscheint als ein Bürgermädchen der letzten Classe; ihre Mutter ist ein ganz gemeines Weib; ihr bestimmter Liebhaber, ein Vetter, der sie leidenschaftlich liebt; aber man sieht mit einer Art von Widerwillen, daß es Egmont mit einem Nebenbuhler vom Volke zu thun hat. Alles, was Clärchen umgiebt, dient freilich nur zur Folie ihres reinen Gemüths, gleichwohl würde man in Frankreich auf der Bühne den Grundsatz der Malerei nicht gelten lassen: der Schatten müsse das Licht heben. Im Gemälde sieht man beide zugleich, daher empfängt man auch zugleich den Eindruck beider: nicht so im Schauspiel, wo die Handlung fortläuft; hier wird die empörende Scene nicht geduldet, weil sie auf die folgende einen günstigen Strahl werfen soll; man will, daß der Gegensatz zwar in verschiedenartigen Schönheiten, aber doch immer in Schönheiten bestehe.

Das Ende des Trauerspiels Egmont steht mit dem Ganzen nicht in Harmonie; der Graf schläft einige Augenblicke vor seiner Abführung zum Schafott ein. Clärchen erscheint ihm nach ihrem Tode im Traume, verklärt, umgeben von himmlischem Glanze, und deutet ihm an, sein Tod werde den Provinzen die Freiheit verschaffen: doch dieses Wunderbare in der Entwickelung paßt nicht zu einem historischen Stücke. Die Deutschen sind überhaupt verlegen, wann und wie sie schließen sollen; man könnte das chinesische Sprichwort auf sie anwenden: „Wenn man zehn Schritte zu ma-

chen hat, so sind neun die Hälfte des Weges." Die erforderliche Geisteskraft, es sey was es wolle zu Ende zu bringen, erfordert eine gewisse Gewandheit, ein gewisses Augenmaaß, die sich nur selten mit der schwankenden und unbestimmten Einbildungskraft vertragen, deren Spuren die deutschen Werke allgemein tragen. Ueberdieß bedarf es der Kunst, und sehr vieler Kunst, eine gute Entwickelung aufzufinden; denn es giebt ihrer selten im Leben; die Handlungen ketten sich an einander, und ihre Folgen verlieren sich in die Zeitenreihe. Die Kenntniß der Bühne allein lehrt, wie man die Gränzen der Hauptbegebenheit abstecken, und die Nebenumstände zu Einem Zweck mitwirken lassen soll. Allein Wirkungen künstlich zusammenstellen, ist beinahe in den Augen der Deutschen eine Heuchelei, und die Berechnung in Sachen der Phantasie scheint ihnen unvereinbar mit der Begeisterung.

Gleichwohl wäre Göthe unter allen ihren Schriftstellern gerade der, welchem die meisten Mittel zu Gebote stehen würden, die Gewandheit des Geistes mit dem kühnen Fluge desselben zu vereinigen; aber Göthe hält es unter seiner Würde, die dramatischen Lagen so zu handhaben, daß er sie zu theatralischen mache. Wenn sie nur schön sind, so genügt ihm dies, und er kümmert sich nicht weiter um das Andre. Das deutsche Publicum in Weimar ist sein Zuschauer, und dieses Publicum ist zufrieden, wenn es ihm nur entgegensehen, ihn errathen kann; es ist eben so geduldig, eben so einsichtsvoll als der griechische Chor; anstatt es, wie gewöhnlich die Souveraine zu machen, sie mögen Fürst oder Volk seyn, — anstatt zu verlangen, daß man es belustige, trägt es selbst zu seinem Vergnügen da-

durch bei, daß es erklärt und zergliedert, was ihm nicht gleich auffiel: ein solches Publicum ist in seinen Urtheilen selbst Künstler.

Zwei und Zwanzigstes Capitel.

Iphigenia in Tauris. Torquato Tasso.

Man gab in Deutschland bürgerliche Dramen, Melodramen, eigentliche Schauspiele d. i. Spectakelstücke mit Pferden und Ritteraufzügen. Göthe nahm sich vor, die Literatur seiner Landesleute auf die Strenge des Alterthums zurückzuführen, und schrieb seine Iphigenia in Tauris, das Meisterwerk der classischen Poesie in Deutschland. Diese Tragödie erinnert an das Gefühl, das uns beim Anblick griechischer Statuen ergreift; die Handlung ist so ehrwürdig, so ruhig, daß selbst bei veränderter Lage der Personen, eine Beständigkeit der Würde in ihnen zurückbleibt, die jeden Augenblick dauerhaft ins Andenken gräbt.

Der Inhalt der Iphigenia in Tauris war so bekannt, daß es unendlich schwer seyn mußte, ihn auf eine neue Art zu behandeln; Göthen ist es vornehmlich dadurch gelungen, daß er seiner Heldin einen wahrhaft bewundernswürdigen Character gegeben. Die Antigone des Sophocles ist eine Heilige, wie sie uns eine neuere Religion als die der Alten aufstellen würde. Göthens Iphigenia hat nicht weniger Ehrfurcht für die Wahrheit als Antigone; sie vereinigt aber die Ruhe des philosophischen Geistes mit der Inbrunst einer Prie-

sterin; der keusche Dienst der Diana und die geweihte Schutzwehr eines Tempels füllen die träumende Existenz aus, die ihr die Sehnsucht nach ihrem fernen Vaterlande übrig läßt. Sie will die Sitten des wilden Landes, das sie aufnahm, milder machen; und obschon ihr Nahme unbekannt ist, streut sie Wohlthaten um sich aus, wie es sich für die Tochter des Königs der Könige ziehmt. Gleichwohl wird sie es nicht müde, sich nach den schönen Gegenden zurück zu sehnen, wo sie ihre Kindheit durchlebte, und ihr Gemüth ist der Sitz einer zugleich sanften und starken Ergebung, die, so zu sagen, zwischen dem Christenthum und dem Stoicismus in der Mitte steht. Iphigenia gleicht einigermaßen der Göttin, deren Priesterin sie ist; die Einbildungskraft glaubt sie von einer Wolke umhüllt zu sehen, die ihr den Anblick ihres Vaterlandes raubt. Konnte wohl die Verbannung, und, was noch mehr ist, die Verbannung aus Griechenland, ihr sonst einen Genuß übrig lassen, als den sie in sich selbst fand? Auch Ovid, gizwungen wie sie, ohnweit Tauris sein Leben zu verhauchen, richtete umsonst seine harmonische Rede an die rauhen Einwohner dieser freudenlosen Gegenden; umsonst suchte er die Künste anf, umsonst einen schönen Himmel, und jene Sympathie der Gedanken, die uns, selbst mit Unbekannten, einen Theil der Seligkeit empfinden läßt, die die Freundschaft gewährt. Sein Genie, von allen zurückgestoßen, kehrte immer in sich heim, und seine aufgehangene Leier athmete nur Klagetöne, im traurigen Einklang mit dem Nordwind.

Kein neueres Werk schildert, dünkt mich besser, als Göthe's Iphigenia, das Schicksal, welches auf Tantalus Geschlecht lastet, und die Würde aller, dieses Geschlecht verfolgenden, und von einem un-

überwindlichen Fatum herbeigeführten Leiden. Eine religiöse Furcht faßt den Zeugen bei dieser ganzen Geschichte, und die Personen selbst, die in demselben auftreten, scheinen eine prophetische Sprache zu führen, und nur von der allmächtigen Hand der Götter geleitet, zu handeln.

Göthe hat Thoas zum Wohlthäter Iphigeniens gemacht. Ein wilder König, wie viele Schriftsteller ihn schildern, würde nicht zur Farbe des übrigen Stücks gepaßt, würde die Harmonie des Ganzen gestört haben. In den meisten Tragödien, wird ein Tyrann wie ein Hebel aufgestellt, der das ganze Werk in Bewegung setzt; ein Denker wie Göthe, würde nie eine Person haben aufführen können, ohne zugleich seinen Charakter zu entwickeln. Nun aber ist ein bösartiges Gemüth ein so zusammengesetztes Wesen, daß es in einem einfachen Stoff, wie Iphigenia, nicht Platz finden konnte. Thoas liebt Iphigenien; er kann sich nicht entschließen, sie mit ihrem Bruder Orest nach Griechenland ziehen zu lassen. Iphigenia hätte heimlich abreisen können; sie prüft mit ihrem Bruder und mit sich selbst, ob sie sich diesen Betrug erlauben darf, und hierin liegt der Knoten der zweiten Hälfte des Stücks. Endlich gesteht sie Thoas die Wahrheit, bekämpft seinen Widerstand, besiegt ihn in so weit, daß sie von ihm das Wort Lebt wohl! erhält, worauf der Vorhang fällt.

Der Plan dieses Stücks kann nicht gediegener und edler seyn, und es wäre zu wünschen, daß man es so weit brächte, die Zuschauer bloß durch die Darstellung einer zarten Bedenklichkeit zu rühren; allein von der Bühne läßt sich dieses schwerlich erwarten, und daher kommt es, daß man das Stück lieber lieset als aufführen sieht. In dieser Tragödie ist die Bewunderung, nicht der Affect die

Triebfeder; man glaubt einen Gesang aus einem epischen Gedichte zu hören; die Ruhe, die im Ganzen vorwaltet, ist so ansteckend, daß sie beinahe auf Orestes Gemüth wirkt. Die Erkennungsscene zwischen Bruder und Schwester ist vielleicht nicht so lebhaft, aber gewiß poetischer als jede ähnliche. Die Schicksale der Familie Agamemnons sind auf eine bewundernswürdige Weise aufgestellt, und man glaubt eine Reihe von Gemälden vor Augen zu haben, womit Geschichte und Fabel das Alterthum bereicherten. Ein neues Interesse entspringt aus der schönen Sprache und den hohen Gesinnungen, die im Stücke walten. Eine so erhabene Poesie wiegt die Seele in eine edle Anschauung, und macht ihr die Bewegung und die Abwechselungen des dramatischen Lebens beinahe entbehrlich.

Unter den vielen schönen, merkwürdigen Stellen, die man in der Iphigenia antrift, befindet sich eine, die einzige in ihrer Art. In ihrem Schmerze ruft Iphigenia einen alten Gesang in ihr Gedächtniß zurück, der in ihrer Familie bekannt war, und ihr von der Amme schon bei der Wiege vorgesungen worden; es ist das Lied, das die Parzen dem Tantalus in dem Hades singen. Sie erinnern ihn an die vergangene Zeiten, als ihm die Ehre zu Theil ward, an der goldnen Tafel der Götter als Gast zu sitzen. Sie malen den entsetzlichen Augenblick, wo er vom Throne gestürzt, die ewige Strafe die ihm auferlegt wurde, die Ruhe der unsterblichen Gebieter der Welt, deren Gemüth die Qualen der Hölle nicht erreichen; die drohenden Parzen verkünden Tantalus Nachkommen, daß sich die Götter von ihnen abwenden werden, weil ihre Züge den Zügen ihres Ahnherrn gleichen. Der alte Tantalus hört den Gesang in der ewigen Nacht, denkt an seine Kinder, und senkt sein straf-

bares Haupt. Die treffendsten Bilder, der mit jedem Gefühl zusammenstimmende Rythmus, alles giebt dieser Dichtung die Farbe eines Nationalgesangs. Darin besteht die größte Kraftäußerung des Talents, daß man sich mit dem Alterthum so vertraut machen könne, daß man zugleich alles auffange und festhalte, was bei den Griechen volksthümlich war, und nach einem so großen Zwischenraum von Jahrhunderten, einen so feierlichen Eindruck hervorbringt.

Die Bewunderung, die man der Iphigenia von Tauris unmöglich versagen kann, steht keinesweges im Widerspruch mit dem, was ich von dem lebhaftern Interesse, von der innigeren Rührung gesagt habe, die man bei neuern Stoffen und Darstellungen empfinden kann. Die Sitten und Religionen, deren Spur Jahrhunderte verwischt haben, stellen den Menschen als ein Ideal auf, welches die Erde, auf welcher es sich bewegt, kaum berührt; aber in Zeitabschnitten und historischen Begebenheiten, deren Einfluß sich bis zu uns erstreckt, fühlen wir die Wärme unserer eigenen Existenz, und verlangen eben die Affecte von aussen, die wir in uns empfinden.

Es scheint mir aus diesem Grunde, als hätte Göthe, in seinem Torquato Tasso, nicht eben die Einfalt der Handlung, nicht eben die Ruhe der Rede annehmen sollen, die sich für seine Iphigenia schickte. In einem so modernen Stoff könnte diese Einfalt und Ruhe leicht für Kälte und Mangel an Natürlichkeit gelten; denn daß der persönliche Charakter des Tasso, und das Leben am Hofe zu Ferrara nicht in jeder Hinsicht zur neuen Geschichte gehören, wird man mir nicht einwenden wollen.

Göthe wollte in seinem Tasso den zwischen dem poetischen und dem geselligen Leben bestehen-

den Gegensatz malen; er wollte einen Poeten und einen Weltmann gegeneinander aufstellen. Er hat den Nachtheil dargethan, der aus dem Schutz eines Fürsten für die zarte Einbildungskraft eines Dichters entsteht, selbst wenn dieser Fürst sich überzeugt hält, er liebe Wissenschaft und Kunst, oder wenigstens seinen Stolz darin setzt, für ihren Liebhaber und Bewunderer zu gelten. Die freifliegende, von der Poesie ausgebildete Natur, im Gegensatz mit der von der Politik abgekühlten und gezügelten, ist eine Mutteridee, aus welcher tausend Töchterideen entspringen.

Ein schöner Geist, ein Genie, an den Hof berufen, muß sich anfangs glücklich schätzen und an seinen Platz dünken; muß aber, mit der Länge der Zeit, nothwendig manche der Widerwärtigkeiten empfinden, die Tasso's Leben so ungemein verbitterten. Ein Talent, welches sich durch das Hofleben bändigen und einschnüren ließe, würde aufhören, Talent zu seyn. Gleichwohl ist es äußerst selten, daß Fürsten die Rechte der Phantasie anerkennen, und sich zugleich darauf verstehen, diese Geistesgabe zu achten und schonend mit ihr umzugehen. Man konnte keinen glücklichern Gegenstand wählen als Torquato Tasso in Ferrara, um zugleich die verschiedenen Charaktere eines Dichters, eines Hofmanns, einer Prinzessin, eines Prinzen aufzustellen, und sie in einen engen Kreis zu bannen, wo sich jeder von ihnen mit eben der zähen Eigenliebe herumtummelt, womit andere suchen würden, die Welt aus den Angeln zu heben. Tasso's kränkelnde Empfindlichkeit ist bekannt, eben so bekannt wie die rauhe abstoßende Höflichkeit seines Gönners Antonio, der bei allen Betheurungen der hohen Bewunderung, die er für seine Schriften habe, ihn dennoch ins Irrhaus sperren

ließ; als wenn das Genie, das aus der Seele stammt, wie ein mechanisches Talent behandelt werden könnte, woraus man Nutzen schöpft, und das man schätzen kann, ohne den Besitzer zu achten.

Leonore von Este, des Herzogs von Ferrara Schwester, die der Dichter heimlich liebt, wird von Göthe als ein Weib geschildert, das ihre Wünsche ins Land des Enthusiasmus versetzen, das aber durch ihre Schwäche in das der Klugheit zurückgerufen wird. Auch hat Görhe einen Hofmann eingeführt, der die Weisheit der Welt besitzt, und Tasso'n mit jener vornehmen Hoheit begegnet, die der Geschäftgeist sich über das poetische Genie anmaßt, ihn durch seine berechnete Kälte und durch die Geschicklichkeit reizt, womit er ihm wehe thut, ohne ihn eigentlich beleidiget zu haben. Dieser kaltblütige Mann bleibt dadurch im Vortheil, daß er seinem Feinde mit trockenen feierlich-höflichen Reden entgegen kommt, die ihn unsichtbar und auf eine Weise verletzen, worüber er nicht Beschwerde führen darf. Eben dieses sind die empfindlichen Streiche, die eine gewisse Weltkunst zu versetzen versteht; in diesem Sinne ist zwischen der Redekunst und der Kunst zu reden ein großer Unterschied; um beredt zu seyn, muß man die Wahrheit von allen ihren Fesseln befreien, und bis in das innerste Gemüth dringen, wo die Ueberzeugung ihren Sitz hat; die Redegeschicklichkeit hingegen besteht in der Kunst auszuweichen, in dem Talent, mit Hülfe einiger Sätze dem, was man nicht hören will, gehörig aus dem Wege zu gehen; in der Fertigkeit, sich derselben Waffen zu bedienen, um alles anzudeuten, ohne daß man uns jemals beweisen könne, wir haben dieses oder jenes gesagt.

Dergleichen Fechterstreiche sind jedem lebhaf-

ten, wahrhaften Gemüthe äußerst empfindlich. Derjenige, der sie anbringt, scheint uns überlegen zu seyn, weil er uns in Bewegung setzt, während er selbst ruhig bleibt; man lasse sich aber nicht durch diese negative Kraft irre machen. Nur diejenige Ruhe ist schön, welche aus der Kraftfülle entsteht, die uns unsre eigne Leiden ertragen hilft; entsteht sie aber aus der Gleichgültigkeit gegen fremde Leiden, so wird sie zur vornehmen Persönlichkeit, die alles andre verachtet, herabwürdigt. Es bedarf nur eines einjährigen Aufenthalts an einem Hofe, in einer Hauptstadt, um es mit leichter Mühe so weit zu bringen, daß man in den Egoismus, Gewandheit, und sogar Anmuth und Grazie lege; um sich aber einer tiefen Hochachtung wahrhaft würdig zu machen, müßte man in sich, wie in einem schönen Werke, entgegengesetzte Eigenschaften vereinigen, nämlich die Kenntniß der Geschäfte und die Liebe des Schönen; die Weisheit, die wir zu unsern Verhältnissen mit den Menschen bedürfen, und den Aufflug, den das Gefühl für die Künste vorzeichnet. Freilich würde ein solches einzelnes Wesen zwei Wesen enthalten; und Göthe selbst sagt in seinem Tasso: die beiden Personen, die er contrastiren lasse, der Politiker und der Dichter, seien die beiden Hälften des Menschen. Nur kann zwischen diesen beiden Hälften keine Sympathie bestehen, weil Tasso's Charakter ohne Klugheit, so wie Antonio's, ohne Empfindung ist.

Die kranke Empfindlichkeit, der gereizte Argwohn der Schriftsteller und Dichter hat sich in Rousseau, im Tasso gezeigt, und zeigt sich noch häufiger in der deutschen Gelehrtenrepublick. Die Französischen Autoren sind weniger empfänglich. Wer viel mit sich selbst und in der Einsamkeit lebt, verträgt die äußere Weltluft nicht gut. Die

Gesellschaft hat, wie die Luft, manches rauhe für den, der ihrer nicht von Jugend auf gewohnt ist; Ironie und der Spott der Welt sind für den talentvollen Mann verderblicher als für jeden andern; der geistvolle allein weiß sich derselben zu erwehren. Göthe hätte Rousseau's Leben zum Text oder Muster jenes Kampfes wählen können, zwischen der Gesellschaft wie sie ist, und der Gesellschaft, wie ein poetischer Kopf sie sucht oder wünscht; aber Rousseau's Lage hätte seiner Einbildungskraft weit weniger Stoff dargeboten, als Tasso's Geschichte. Rousseau hat sich mit einem großen Genie durch niedere Verhältnisse bewegen und schleppen müssen. Tasso hingegen, brav wie seine Ritter, verliebt, geliebt, verfolgt, gekrönt, und noch jung am Vorabend seines Triumphs dahinsterbend, Tasso ist ein Beispiel des größten Glanzes und des größten Mißgeschicks, das dem Genie zu Theil werden kann.

Wie mich dünkt, sind die Farben des Süden in Torquato Tasso nicht ausgesprochen genug; vielleicht ist es schwer, mit deutschen Worten italienisch zu sprechen und italienische Gefühle auszudrücken. Gleichwohl sind es noch mehr die Charaktere, worin sich die deutsche Natur mehr als die italienische entwickelt. Leonore von Este ist hier eine deutsche Fürstin. Die Entwickelung und Untersuchung ihres Charakters und ihrer Gefühle, womit sie sich unaufhörlich beschäftigt, ist nicht im Geiste des Süden. Im Süden zieht sich die Einbildungskraft nicht auf sich selbst zurück; sie schreitet beständig vor, ohne rückwärts zu schauen; sie forscht der Quelle eines Ereignisses nicht nach; sie widersteht dem Geschehenen oder überläßt sich ihm, ohne den Grund davon aufzusuchen.

Die Person des Tasso ist ebenfalls die Person

eines deutschen Dichters. Jene Unmöglichkeit, die ihm Göthe beigelegt hat, sich in den gewöhnlichsten Umständen des gemeinen Lebens aus dem Handel zu ziehen, ist ein Charakterzug der Schriftsteller des Norden, und ihrer ein- und zurückgezogenen Lebensweise. Den südlichen Dichtern klebt diese Unbeholfenheit gewöhnlich nicht an; sie haben mehr außer dem Hause, und so zu sagen, auf öffentlichen Plätzen gelebt; sie sind mit den Sachen und noch mehr mit den Menschen vertrauter.

Tasso's Sprache ist, bei Göthe, oft zu metaphysisch. Seine Schwermuth hatte keinesweges im Mißbrauch philosophischer Betrachtungen, oder im tiefen Nachforschen über das was in seinem Herzen vorging, ihren Sitz; sie war nur eine Folge des zu lebhaften Eindrucks der äußern Gegenstände, des Rausches der Liebe und des Eigendünkels; er bediente sich der Sprache bloß als eines harmonischen Gesanges. Das Geheimniß seines Gemüths lag nicht in seinen Reden, nicht in seinen Schriften; er hatte sich nie selbst beobachtet; wie hätte er sich Andern offenbaren können? Ueberdieß war die Poesie in seinen Augen eine glänzende Kunst, nicht ein leises Zulispeln der Empfindungen des Herzens. Es scheint mir aus seiner italienischen Natur, aus seinen Leben, aus seinen Briefen, aus den Gedichten selbst, die er während seiner Verhaftung schrieb, einleuchtend, daß die Heftigkeit seiner Leidenschaften, nicht der Tiefe seiner Gedanken, seine Schwermuth zuzuschreiben sey. In seinem Charakter lag nicht, wie in dem der deutschen Dichter, jenes gewohnte Gemisch von Nachdenken und Thätigkeit, von Nachforschung und Enthusiasmus, wodurch die Existenz so stark angegriffen wird.

Die Eleganz und Würde des poetischen Styls

sind

sind in Torquato Tasso über alles Lob erhaben; Göthe hat sich in diesem Stücke als Deutschlands Racine gezeigt. Hat man aber Racine den Mangel an Interesse in Berenice'n zum Vorwurf gemacht, so könnte man mit größerm Fug Göthe'n die dramatische Kälte seines Tasso vorwerfen. Die Absicht des Verfassers war, die Charactere tief zu begründen, und die Lagen, worin er sie versetzt hat, nur leicht zu entwerfen; ist dieses aber möglich? Die langen sinnreichen Reden, voller Einbildungskraft, die er seine Personen abwechselnd halten läßt, sind sie aus der Natur geschöpft, und aus welcher? Wer spricht so über sich selbst und über alles? Wer erschöpft bis auf diesen Punkt, was sich sagen läßt, ohne daß sich etwas thun lasse? Sobald sich das Stück nur einigermaßen bewegt, wird einem ganz leicht; man erholt sich von der beständigen Spannung, mit welcher man die Ideen verfolgen mußte. Die Duellscene zwischen dem Dichter und dem Hofmann interessirt lebhaft; des einen Aufwallung, des andern kalte Gewandheit entwickeln das Verhältniß beider mit großer Lebendigkeit. Von den Lesern oder Zuschauern verlangen, daß sie dem Interesse der Handlung entsagen, um sich bloß an die Gemälde und an die Ideen zu hangen, hieße zu viel fordern. Dann brauchte es nicht mehr der Rahmen, der Auftritte, der Eintheilung in Acte, eines Anfangs, einer Entwickelung, kurz dann braucht es nichts von dem, was eine Handlung zur Handlung macht. Die Anschauung kann nur im Stande der Ruhe gefallen; beim Gehen ist der langsame Gang immer der ermüdendste.

Durch einen seltsamen Umsprung im Geschmack, hatten die Deutschen es unsern dramatischen Dichtern anfangs zum Verbrechen gemacht, daß sie alle

ihre Helden französirten; sie haben, und das mit Recht, die historische Wahrheit zum Hauptbedürfniß gemacht, wodurch den Farben Leben, und der Poesie Seele gegeben werden kann; und jezt, ihrer eigenen Erfolge satt, sind sie plözlich mit abstracten Stücken aufgetreten, wenn man sie so nennen darf, worin die Verhältnisse der Menschen zu den Menschen allgemein angedeutet sind, ohne Zeit, Ort und Person für etwas gelten zu lassen. So nennt zum Beispiel Göthe, in einem seiner Stücke, der Natürlichen Tochter, seine Personen: der Herzog, der Vater, die Tochter ꝛc. ohne weitere Bezeichnung; der Zeitraum wo die Handlung vorgeht, der Ort, die handelnden Personen, sind ihm weiter nichts als ein prosaischer Hausstand, mit dem sich die Poesie nicht befassen darf.

Eine solche Tragödie ist eigentlich gemacht, in Odins Pallast aufgeführt zu werden, wo die Todten ihre Lebensbeschäftigungen fortsetzen; wo der Schatten des Jägers den Schatten des Hirsches verfolgt, und wo sich Schattenbilder von Kriegern auf Wolkengebilden herumschlagen. Es scheint, als fühle Göthe seit einiger Zeit vor allem Interesse in Schauspielen einen Widerwillen. Weil man sich für schlechte Stücke interessirte, hat er gute ohne Interesse aufstellen wollen. Gleichwohl thut ein höherer Geist unrecht, wenn er das verachtet, was allgemein gefällt; er darf seine Aehnlichkeit mit der Natur Aller nicht verläugnen, wenn er seine Vorzüge vor Andern geltend machen will. Der Stützpunkt, den Archimedes verlangt, um die Erde fortrücken zu können, ist derjenige, wodurch ein außerordentliches Genie sich den gemeinen Naturen nähert. Dieser Berührungspunkt dient ihm, sich über alle übrigen zu erheben; er muß von dem ausgehen, was wir alle empfinden, um das em-

pfinden zu lassen, was er allein bemerkt hatte. Ueberdieß, wenn es wahr ist, daß der Despotismus des Schicklichen den schönsten französischen Tragödien einen Anstrich von Künstlichkeit giebt, so ist es nicht minder wahr, daß in den seltsamen Theorien des systematischen Geistes eben so wenig Wirklichkeit anzutreffen ist. Das Uebertriebene ist eine Manier; aber eine gewisse Ruhe und Kälte ist es nicht weniger. Durch diese Ruhe maßt man sich ein Vorrecht über die Erschütterung des Gemüths an, welche zwar in der Philosophie eingeräumt werden kann, nicht aber im Gebiet der dramatischen Kunst statt finden darf.

Es muß ohne Bedenken erlaubt seyn, mit critischen Anmerkungen gegen Göthe aufzutreten, da bekanntlich Göthe fast alle seine Schriften nach verschiedenen Systemen ausgearbeitet hat; bald überläßt er sich der Leidenschaft, wie in Werther und Egmont; ein andermahl erschüttert er alle Saiten der Einbildungskraft durch seine vermischte Gedichte; dann ist er einfach wie die Alten, in Herrmann und Dorothea; endlich stürzt er sich mit Faust in den Strudel des Lebens; und nun wieder, in Torquato Tasso, in der natürlichen Tochter, sogar in Iphigenia, betrachtet er die dramatische Kunst als ein Denkmahl, bei Gräbern errichtet. Hier haben dann seine Werke die schönen Umrisse, den Glanz und die Glätte des Marmors, aber auch dessen kalte Unbeweglichkeit. Man kann über Göthe nicht urtheilen, als über einen Schriftsteller, der in einer Gattung Gutes, in der andern Schlechtes geliefert hat. Man könnte ihn eher mit der Natur vergleichen, welche Alles und von Allem etwas hervorbrachte; es mag erlaubt seyn, sein südliches Clima dem nördlichen vorzuziehen, ohne deswegen in ihm die Talente zu verkennen, die mit

diesen Regionen des Gemüths im Einklang stehen.

Drei und Zwanzigstes Capitel.

Faust.

Unter den gemeinen Puppenspielen giebt es eines: Doctor Faust betitelt, welches von jeher viel Glück in Deutschland gemacht hat. Vor Göthe hatte schon Lessing sich mit der Bearbeitung des Stoffs beschäftigt. Das Wundermährchen von Doctor Faust beruht auf einer allgemein bekannten Volkslegende. Einige Englische Schriftsteller haben gelehrte Werke über den Doctor Faust und sein Leben herausgegeben; sie schreiben ihm die Erfindung der Buchdruckerkunst zu. Seine ausgebreitete Wissenschaft konnte ihn vor der Langweil des Lebens nicht schützen; er versuchte (so erzählt die Legende), um diesen Seelenaussatze zu entgehen, einen Bund mit dem Teufel zu schließen, und der Teufel holte ihn am Ende. Diese wenigen Umstände haben Göthe den Stoff zu dem seltsamen Werke gegeben, welches ich mir zu zergliedern vornehme.

Man darf in diesem Werke weder den Geschmack, noch die Regelmäßigkeit, noch die Kunst suchen, welche auswählt und vollendet; wenn sich aber die Einbildungskraft ein geistiges Chaos eben so denken könnte, wie man oft das materielle Chaos beschrieben hat, so hätte Göthe's Faust das Kind, das Werk dieses geistigen Chaos seyn müssen. Es ist unmöglich, die Keckheit der Gedanken weiter zu treiben, und nach dem Lesen des Faust, oder wenn

man auch nur daran denkt, ergreift uns immer eine Art von Schwindel. Der Teufel selbst ist der Held des Stücks; der Verfasser denkt sich ihn aber nicht als ein scheußliches Schreckbild, wie man es den Kindern gewöhnlich vormalt; er hat ihn, wenn ich so sagen darf, zur Quintessenz des Bösen gemacht, in Vergleichung dessen alle Bösen, selbst der Méchant des Gresset, lauter Neulinge, und kaum würdig sind, dem Mephistopheles (so heißt der Teufel, der sich Faust zum Freunde und Begleiter anbietet) die Schuhriemen aufzulösen. Göthe hat sich in diesem zugleich wirklichen und phantastischen Wesen, den bittersten Spott erlaubt, dem der Hohn je Worte lieh, und zugleich eine ergötzliche Keckheit von guter Laune. Es herrscht in den Reden des Mephistopheles eine höllische Ironie, die die gesammte Schöpfung angreift und die Welt als ein schlechtes Buch beurtheilt, zu dessen Recensenten sich der Teufel gemacht hat.

Mephistopheles spottet über den Verstand selbst, und sucht ihn lächerlich zu machen, sobald er uns auffordert, an irgend etwas ernsthaften Antheil zu nehmen, vorzüglich aber, wenn er uns Vertrauen in unsre eigene Kräfte einflößt. Es ist sonderbar, daß gerade die größte Bosheit und die göttliche Weisheit in diesem Punct zusammentreffen; daß beide die Leere und die Schwäche von allem, was auf Erden ist, anerkennen; wenn aber jene diese Wahrheit nur deswegen aufstellt, uns das Gute zu verleiden, so thut es diese nur, uns über das Böse zu erheben.

Fände sich in Faust nichts weiter als stechender philosophischer Spott, so würde man diese Gattung von Witz mit dem vergleichen können, der in mehreren Schriften Voltaire's zu Hause ist; so aber liegt in diesem Stücke eine Einbildungskraft

von ganz andrer Art zum Grunde. Nicht allein die moralische Welt, wie sie ist, wird darin vernichtet; die Hölle selbst tritt an ihre Statt. Es ist eine Kraft der Zauberei, eine Poesie des bösen Princips, ein Rausch der Verführung, eine Verirrung der Gedanken, worüber man zugleich schaudern, lachen und weinen muß. Man sollte einen Augenblick glauben, die Regierung der Welt sei den Händen des Teufels anvertraut. Man schaudert, weil er unerbittlich ist; man lacht, weil er jede befriedigte Selbstliebe erniedriget und lächerlich macht; man weint, weil die menschliche Natur, aus dem Standpunkt der tiefsten Hölle genommen, ein schmerzhaftes Mitleiden einflößt.

Milton hat seinen Satan größer als den Menschen gemacht. Michel-Angelo und Dante haben dem ihrigen die scheußlichen Züge des Thiers zugleich mit der menschlichen Gesichtsbildung gegeben. Göthe's Mephistopheles ist ein ausgebildeter, gesitteter Teufel. Er läßt ihn mit Kunst den anscheinend leichten Spott handhaben, der sich so gut mit einer tiefen Bosheit verträgt; läßt ihn alles Albernheit oder Ziererei nennen, was Empfindung ist; seine Gesichtszüge sind boshaft, falsch, niedrig-gemein; er ist linkisch, aber nicht blöde; herrisch ohne Stolz, süßlich beim Frauenzimmer, weil er hier allein nöthig hat zu betrügen, um zu verführen; unter verführen, versteht er bloß, der Leidenschaft eines andern behülflich seyn, denn er selbst kann sich nicht einmal stellen, als liebe er. Dieses ist die einzige Verstellung, die ihm unmöglich wird.

Um den Charakter des Mephistopheles entwerfen zu können, muß man eine unerschöpfliche Kenntniß der Gesellschaft, der Natur und des Wunderbaren besitzen. Göthe's Faust drückt auf den

Geist, wie der Alp, aber wie ein Alp, der des Geistes Kraft zugleich verdoppelt. Man findet in diesem Stücke die teuflische Offenbarung des Unglaubens, desjenigen Unglaubens, der sich auf alles anwenden läßt, was hier auf Erden für gut gilt. Vielleicht würde diese Offenbarung gefährlich seyn, wenn die Umstände, welche Mephistopheles durch seine schändlichen Absichten herbeiführt, nicht von der Art wären, daß sie gegen seine übermüthige Rede Abscheu erregen, und die tiefe Bosheit aufdecken, die dahinter verborgen liegt.

Faust vereinigt in seinem Charakter alle Schwachheiten der menschlichen Natur, das Streben nach Wissenschaft und die Ermüdung bei der Arbeit, die Nothwendigkeit des Erfolgs und die Sättigung im Vergnügen. Faust ist ein vollkommenes Vorbild des veränderlichen beweglichen Wesens, dessen Gefühle noch ephemerischer sind als das kurze Leben, worüber er sich beschwert. Faust hat mehr Ehrgeiz als Kraft; die Bewegung in seinem Innern empört ihn gegen die Natur, läßt ihn zu Zaubereien greifen, um den harten, aber nothwendigen Bedingnissen zu entgehen, die dem sterblichen Menschen auferlegt sind. Man sieht ihn, wenn der Vorhang aufgerollt wird, mitten unter seinen Büchern, und einer ungeheuern Menge physikalischer Instrumente und chemischer Gläser und Flaschen sitzen. Sein Vater, der sich ebenfalls mit diesen Wissenschaften abgab, hat ihm den Geschmack daran hinterlassen, und ihn an diese Beschäftigung gewöhnt. Eine einzige Lampe beleuchtet das düstere Zimmer. Faust studiert unabläßig die Natur, und vor allem die schwarze Kunst, worin er es schon ziemlich weit gebracht hat.

Jtzt ruft er einen Geist der zweiten Classe herbei; der Geist, seinem Befehle gehorsam, erscheint,

und giebt ihm den Rath, sich nicht über die Sphäre des menschlichen Verstandes zu erheben.

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am hauchenden Webstuhl der Zeit,
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid. . . .
Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!

Der Geist verschwindet, und Faust verfällt in die tiefste Verzweiflung und will sich vergiften.

Ich Ebenbild der Gottheit, das sich schon
Ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit,
Sein selbst genoß, im Himmelsglanz und Klarheit,
Und abgestreift den Erdensohn;
Ich, mehr als Cherub, dessen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und, schaffend, Götterleben zu genießen
Sich ahndungsvoll vermaß, wie muß ich's büßen!
Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft.

Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen.
Hab' ich die Kraft dich anzuziehn besessen,
So hatt' ich dich zu halten keine Kraft
In jenem sel'gen Augenblicke,
Ich fühlte mich so klein, so groß,
Du stießest grausam mich zurücke,
Ins ungewisse Menschenloos.
Wer lehret mich? was soll ich meiden?
Soll ich gehorchen innerm Drang?
Ach! unsre Thaten selbst, so gut als unsre Leiden,
Sie hemmen unsers Lebens Gang.

Dem herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd' und fremder Stoff sich an;
Wenn wir zum Guten dieser Welt gelangen,
Dann heißt das Beßre Trug und Wahn.
Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle
Erstarren in dem irdischen Gewühle.

Wenn Phantasie sich sonst, mit kühnem Flug,
Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert.
Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,
Dort wirket sie geheime Schmerzen,
Unruhig wiegt sie sich und störet Lust und Ruh;
Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu,
Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen,
Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift;
Du bebst vor allem was nicht trift,
Und was du nie verlierst das mußt du stets beweinen.

Den Göttern gleich ich nicht! zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich' ich, der den Raub durchwühlt;
Den, wie er sich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt.

Ist es nicht Staub? was diese hohe Wand,
Aus hundert Fächern, mir verenget;
Der Trödel, der mit tausendfachem Tand,
In dieser Mottenwelt mich dränget?
Hier soll ich finden was mir fehlt?
Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen,
Daß überall die Menschen sich gequält,
Daß hie und da ein Glücklicher gewesen? —
Was grinsest du mir hohler Schädel her?
Als daß dein Hirn, wie meines, einst verwirret,
Den leichten Tag gesucht und in der Dämmrung schwer,
Mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich geirret.
Ihr Instrumente freilich, spottet mein,
Mit Rad und Kämmen, Walz' und Bügel.
Ich stand am Thor, ihr solltet Schlüssel seyn;
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.
Geheimnißvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihn nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.
Du alt Geräthe das ich nicht gebraucht,
Du stehst nur hier, weil dich mein Vater brauchte.
Du alte Rolle, du wirst angeraucht,
So lang an diesem Pult die trübe Lampe schmauchte.
Weit besser hätt' ich doch mein weniges verpraßt,
Als mit dem wenigen belastet hier zu schwitzen!
Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

Was man nicht nützt ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.

Doch warum heftet sich mein Blick auf jene Stelle?
Ist jenes Fläschchen dort den Augen ein Magnet?
Warum wird mir auf einmal lieblich helle?
Als wenn im nächt'gen Wald uns Mondenglanz umweht.

Ich grüße dich, du einzige Phiole!
Die ich mit Andacht nun herunterhole,
In dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst.
Du Inbegriff der holden Schlummersäfte,
Du Auszug aller tödtlich feinen Kräfte,
Erweise deinem Meister deine Gunst!
Ich sehe dich, es wird der Schmerz gelindert,
Ich fasse dich, das Streben wird gemindert,
Des Geistes Fluthstrom ebbet nach und nach.
Ins hohe Meer werd ich hinausgewiesen,
Die Spiegelfluth erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.

Ein Feuerwagen schwebt, auf leichten Schwingen.
An mich heran! Ich fühle mich bereit
Auf neuer Bahn den Aether zu durchdringen,
Zu neuen Sphären reiner Thätigkeit.
Dieß hohe Leben, diese Götterwonne!
Du, erst noch Wurm, und die verdienest du?
Ja, kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen deinen Rücken zu!
Vermesse dich die Pforten aufzureißen,
Vor denen jeder gern vorüber schleicht.
Hier ist es Zeit durch Thaten zu beweisen,
Daß Mannes-Würde nicht der Götterhöhe weicht,
Vor jener dunkeln Höhle nicht zu beben,
In der sich Phantasie zu eigner Quaal verdammt,
Nach jenem Durchgang hinzustreben,
Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt;
Zu diesem Schritt sich heiter zu entschließen
Und, wär es mit Gefahr, ins Nichts dahin zu fließen.

Nun komm herab, krystallne reine Schaale!
Hervor aus deinem alten Futterale,
An die ich viele Jahre nicht gedacht.
Du glänztest bei der Väter Freudenfeste,
Erheitertest die ernsten Gäste,
Wenn einer dich dem andern zugebracht.
Der vielen Bilder künstlich reiche Pracht,

Des Trinkers Pflicht, sie reimweis zu erklären,
Auf einen Zug die Höhlung auszuleeren,
Erinnert mich an manche Jugend=Nacht.
Ich werde jetzt dich keinem Nachbar reichen,
Ich werde meinen Witz an deiner Kunst nicht zeigen,
Hier ist ein Saft, der eilig trunken macht.
Mit brauner Flut erfüllt er deine Höhle.
Den ich bereitet, den ich wähle,
Der letzte Trunk sey nun, mit ganzer Seele,
Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!

Mit diesen Worten setzt Faust die Schaale an den Mund, als in demselben Augenblick die Glocken das Osterfest verkünden, und sich Chöre hören lassen, die in der benachbarten Kirche das hohe Fest begrüßen.

Glockenklang und Chorgesang.

Chor der Engel.

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden.

Faust.

Welch tiefes Summen, welch ein heller Ton,
Zieht mit Gewalt das Glas von meinem Munde?
Verkündiget ihr dumpfen Glocken schon
Des Osterfestes erste Feierstunde?
Ihr Chöre singt ihr schon den tröstlichen Gesang?
Der einst, um Grabes=Nacht, von Engelslippen klang,
Gewißheit einem neuen Bunde.

Chor der Weiber.

Mit Spezereien
Hatten wir ihn gepflegt,
Wir seine Treuen
Hatten ihn hingelegt;
Tücher und Binden
Reinlich umwanden wir,
Ach! und wir finden
Christ nicht mehr hier.

Chor der Engel.

Christ ist erstanden!
Selig der Liebende,
Der die Betrübende,
Heilsam' und übende
Prüfung bestanden.

Faust.

Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne mich am Staube?
Fliegt dort umher, wo weiche Menschen sind.
Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;
Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.
Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,
Woher die holde Nachricht tönt;
Und doch an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.
Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß
Auf mich herab, in ernster Sabbathstille;
Da klang so ahndungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß;
Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn
Und unter tausend heißen Thränen,
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn.
Dieß Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,
Der Frühlingsfeyer Glück;
Erinnerung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ernsten Schritt zurück.
O! tönet fort ihr süßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!

Dieser Augenblick der Entzückung, der Wiederkehr, ist nicht von langer Dauer. Faust hat einen wankelmüthigen Character; die weltlichen Leidenschaften siegen. Er sucht sie zu befriedigen, er wünscht sich ihnen hinzugeben; und der Teufel, unter Mephistopheles Gestalt und Nahmen, kommt zu ihm, verspricht, ihn in Besitz aller sinnlichen und irdischen Genüsse zu setzen. Zu gleicher Zeit aber erweckt er teuflisch in ihm Ekel und Widerwillen vor allen; denn die wahre Bosheit trocknet

das Gemüth dergestalt aus, daß zuletzt eine eben so große Gleichgültigkeit gegen die Vergnügungen, als gegen die Tugenden entsteht.

Mephistopheles führt Faust zu einer Hexe, welcher Meerkatzen zu Gebote stehn. Man kann in gewisser Hinsicht diese Scene als eine Parodie der Hexen im Macbeth ansehen. Macbeths Hexen singen mystische Worte, deren seltsame Töne schon die Wirkung der Zauberei hervorbringen; die Hexen in Faust, sprechen ebenfalls ein Kauderwelsch, dessen Assonanzen künstlich in einander verwebt sind; die Worte und Redensarten, deren sie sich bedienen, regen durch Wahl, Bau und Anordnung, die Einbildungskraft zur Lustigkeit auf, und der Dialog dieses Auftritts, der in ungebundener Rede platt-lächerlich wäre, wird drollig, und durch die Poesie gehoben.

Indem man diesen Meerkatzen und ihren comischen Wendungen zuhört, glaubt man zu entdecken, was die Thiere für Ideen haben würden, wenn sie die Gabe hätten sie in Worten auszudrücken, und was für ein grobes und lächerliches Bild sie sich von der Natur und dem Menschen entwerfen würden.

Es giebt in französischen Schauspielen beinahe kein Beispiel von Witz und munterer Laune, auf das Wunderbare, auf Zauberei, Hexen, Gespenster, Verwandlungen gegründet. Dieses heißt mit der Natur spielen, wie man in der Sittencomödie mit Menschen spielt. Um Gefallen an dieser Gattung von Comik zu finden, muß man sie nicht dem Urtheil der Vernunft unterwerfen; man muß das Vergnügen der Einbildungskraft als ein freies, zweckloses Spiel betrachten. Gleichwohl wird die Entwickelung dieses Spiels durch die gewonnene Zügellosigkeit nicht erleichtert; ab-

gesteckte Gränzen sind oft sichere Stützpuncte; und wer sich, im Fach der Literatur, von gränzenlosen Erfindungen hinreißen läßt, kann nur vom Uebermaaß oder vom Strom seines Talents verdienstliche Resultate und Werke erwarten; mit dem Seltsamen und Bizarren Mittelmäßigkeit verbinden, hieße etwas unausstehlich-verwerfliches liefern.

Mephistopheles führt Faust in Gesellschaften junger Leute von allen Ständen ein, und bemeistert sich, auf mannigfache Weise, der verschiedenen Gemüther, die ihm aufstoßen. Er gewinnt sie nie durch Bewunderung, sondern durch Ueberraschung. Er fesselt sie beständig durch etwas unerwartetes und schnödes in Worten und Handlungen; gemeine Menschen pflegen den höhern Geist um so mehr zu achten, je weniger er sich aus ihnen macht; eine geheime Stimme sagt ihnen, daß wer sie verachtet, sie richtig beurtheile.

Ein Leipziger Schüler, der eben das Vaterhaus verlassen hat, und einfältig ist, wie man es in den unschuldigen Gegenden Deutschlands in seinem Alter wohl seyn kann, kommt zu Faust, und frägt ihn wegen seiner Studien um Rath; Faust ersucht Mephistopheles, statt seiner zu antworten. Mephistopheles hängt den Doctormantel um, und während er allein ist, und den Schüler erwartet, läßt er seinen Hohn über Faust aus:

Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn!

Er hat Recht. Ehrlichen Leuten, wenn sie von der natürlichen rechtschaffenen Bahn abgehen,

wirft sich beständig eine gewisse Unbeholfenheit in den Weg; eine Folge ihres Gewissens, das sie nie ersticken können, und eine Quelle unbesiegbarer Reue: der durchaus vollendete Bösewicht hingegen verspottet jene Lehrlinge des Lasters, die nur den guten Willen haben, das Böse zu thun, ohne die Gabe zu besitzen, es zu vollenden.

Endlich erscheint der Schüler, und nichts ist lustiger und naïver als das linkische und zugleich zuversichtliche, von sich eingenommene Wesen des jungen Deutschen, der zum erstenmahl in eine große Stadt tritt; zu allem aufgelegt, in allem unerfahren ist; alles was seine Augen sehen, scheut und haben möchte; Lust hat etwas zu lernen; noch mehr, sich zu vergnügen. So nähert er sich mit lächelnder, freundlicher Miene dem Mephistopheles, der ihn kalt und spöttisch empfängt. Der Contrast zwischen der offenen Gutmüthigkeit des Schülers und dem verschlossenen Uebermuth des Lehrers ist mit Witz und Talent gezeichnet.

Es giebt keine Kenntniß, die der Schüler nicht besitzen möchte.

Ich wünschte, recht gelehrt zu werden,
Und möchte gern, was auf der Erden
Und in dem Himmel ist, erfassen,
Die Wissenschaft und die Natur.

Mephistopheles wünscht ihm Glück zu der Bestimmtheit und Ründung seines Studienplans, setzt ihm mit vieler Laune die vier Facultäten, Rechtsgelehrsamkeit, Arzneikunde, Weltweisheit, Gottesgelahrtheit auseinander, und verwirrt den Kopf des armen Schwächlings durchaus.

Schüler.

Kann euch nicht eben ganz verstehen.

Mephistopheles.

Das wird nächstens schon besser gehen.

Er trägt ihm ein Argument nach dem andern vor. Der Schüler giebt sie alle zu, nur ist ihm der Schluß immer unerwartet, denn er nimmt die Sache von der ernsthaften, und Mephistopheles immer von der spöttischen Seite. Der gutmüthige Schüler hat den besten Willen ihn anzuhören und zu bewundern, und das Resultat des Lehrers ist stets: mache dich über alles lustig. Mephistopheles selbst gesteht ein, der Zweifel entspringe aus der Hölle, und definirt den Teufel einen Geist der verneint; aber er selbst drückt den Zweifel herrisch und gebieterisch, in einem Tone aus, der die Arroganz des Characters mit der Ungewißheit der Vernunft verbindet, und nichts als den bösen Neigungen Realität und Consistenz giebt. Kein Glaube, keine Meinung bleibt fest in Kopf und Geist, sobald man ihn angehört hat; man untersucht und befühlt sich selbst, um zu erfahren, ob etwas reelles in der Welt ist, oder ob man bloß Gedanken hat, um sich über die, welche sich für denkende Geschöpfe halten, lustig zu machen. Der Schüler frägt den verkappten Lehrer:

Doch ein Begriff muß bei dem Worte seyn.

Mephistopheles.

Schön gut! Nur muß man sich nicht allzu ängstlich quälen;
Denn eben wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Der Schüler versteht nur selten den Meister:

Mir wird von alle dem so dumm,
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf' herum.

Doch das schadet nicht; desto mehr neigt er sich vor dem Genie des großen Mannes. Zuletzt sagt er:

Ich kann unmöglich wieder gehn,
Ich muß euch noch mein Stammbuch überreichen,
Gönn' eure Gunst mir dieses Zeichen!

Mephisto-

Mephistopheles.

Sehr wohl (schreibt und giebt.)

Schüler (liest.)

Eritis sicut Deos, scientes bonum et malum.

(Macht's ehrerbietig zu, und empfiehlt sich.)

Mephistopheles (ruft ihm höhnisch nach.)

Folg' nur dem alten Spruch und meiner Muhme der Schlange;
Dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!

Faust langweilt sich. Mephistopheles giebt ihm den Rath, sich zu verlieben. Er folgt dem Rathe und verliebt sich in ein junges Bürgermädchen, unschuldig und naïv, die mit ihrer Mutter in großer Dürftigkeit lebt. Sie heißt Margarethe. Die Bekanntschaft mit ihr zu erleichtern, macht er sich selbst mit einer ihrer Freundinnen und Nachbarinnen, Martha, bekannt. Martha's Gatte ist im Auslande und giebt keine Nachricht von sich. Sie ist untröstlicher über diese Ungewißheit, als sie es über die bestimmte Kunde von seinem Tode seyn würde. Mephistopheles kömmt ihr zu Hülfe, benimmt ihr den Zweifel, verspricht ihr den Todtenschein ihres verstorbenen und begrabenen Mannes; und die gute Frau bricht in die Worte aus:

Ich bin von je der Ordnung Freund gewesen;
Möcht' ihn auch todt im Wochenblättchen lesen.

Jetzt wird auch Margarethe gefangen und verstrickt. Sie fällt in die Schlingen des Bösen; der höllische Geist setzt ihr aus allen Kräften zu, bringt sie zu Falle, ohne daß sie jene Geradheit des Herzens verliere, die mitten ins Laster gerathen, nur in der Tugend Ruhe finden kann. Ein ge-

wandter Bösewicht hütet sich, die Guten, die er zu seinen Zwecken benutzen will, ganz zu verkehren; er vermag nur so lange etwas über sie, als sie abwechselnd Lust zu sündigen und Reue fühlend, ihm durch ihre Schwäche zugehören.

Faust hat, mit Hülfe des Mephistopheles, die junge Margarethe verführt. Das Mädchen, frommen einfältigen Sinnes und Gemüths, und rein in der Verwahrlosung, in einem Auftritt mit Faust allein, unterhält sich mit ihm über die Religion.

Margarethe.

Versprich mir Heinrich.

Faust.

Was ich kann!

Margarethe.

Nun sag', wie hast du's mit der Religion?
Du bist ein herzlich guter Mann,
Allein ich glaub', du hältst nicht viel davon.

Faust.

Laß' das, mein Kind! du fühlst, ich bin dir gut;
Für meine Lieben ließ' ich Leib und Blut,
Will niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben.

Margarethe.

Das ist nicht recht, man muß dran glauben!

Faust.

Muß man?

Margarethe.

Ach! wenn ich etwas auf dich könnte!
Du hast auch nicht die heil'gen Sacramente.

Faust.

Ich ehre sie.

Margarethe.

Doch ohne Verlangen.
Zur Messe, zur Beichte bist du lange nicht gegangen.
Glaubst du an Gott?

Faust.

Mein Liebchen, wer darf sagen,
Ich glaub' an Gott?
Magst Priester oder Weise fragen,
Und ihre Antwort scheint nur Spott
Ueber den Frager zu seyn.

Margarethe.

So glaubst du nicht?

Faust.

Mißhör' mich nicht, du holdes Angesicht!
Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn.
Wer empfinden?
Und sich unterwinden
Zu sagen, ich glaub' ihn nicht.
Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?
Wölbt sich der Himmel nicht da droben?
Liegt die Erde nicht hierunten fest?
Und steigen freundlich blickend
Ewige Sterne nicht herauf?
Schau' ich nicht Aug' in Auge dir,
Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen dir,
Und webt in ewigem Geheimniß
Unsichtbar sichtbar neben dir?
Erfüll' davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Nahmen
Dafür! Gefühl ist alles;
Nahme ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsgluth.

Dieses Bruchstück, eine begeisterte Beredsamkeit athmend, würde nicht zu Faust und seinen Gesinnungen passen, wäre er nicht gerade in diesem Augenblick besser als sonst, weil er liebt, und wäre nicht des Verfassers Meinung ohne Zweifel gewesen, zu zeigen, wie nothwendig ein fester positiver Glaube ist, weil sogar diejenigen, die von der Natur gefühlvoll und gut erschaffen worden, sich von den strafbarsten Verirrungen hinreissen lassen können, sobald ihnen diese Stütze entzogen ist.

Faust findet bald Ekel und Ueberdruß an Margarethens Liebe, wie an allen Lebensgenüssen. Nichts ist schöner als die Verse, in welchen er zugleich den Enthusiasmus für die Wissenschaft, und die Sättigung im Glücke schildert.

Faust (allein.)

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du mir,
Vergönnest mir in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freund's, zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte, stürzend, Nachbaräste
Und Nachbarstämme, quetschend, niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert;
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.
Und steigt von meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber; schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch,
Der Vorwelt silberne Gestalten auf,
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.
O daß den Menschen nichts Vollkomm'nes wird,

Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah' und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,
Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts,
Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt.
Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer
Nach jenem schönen Bild geschäftig an.
So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Margarethens Geschichte preßt das Herz krampfhaft zusammen. Ihr niedriger Stand, ihr beschränkter Geist, alles was sie ins Elend herabzieht, ohne daß sie widerstehen könne, vermehrt das Mitleid, das sie einflößt. In seinen Romanen und Schauspielen hat Göthe fast nie den Frauen, die er aufstellt, ausgezeichnete Eigenschaften beigelegt; desto meisterhafter malt er aber den Character der Schwäche, der ihnen den Schutz der Männer so unentbehrlich macht. Margarethe will ihrer Mutter die Zusammenkunft verheimlichen, die sie Fausten bestimmt hat, und giebt ihr auf Mephistopheles Rath einen Schlaftrunk, der aber zu stark ist, und die Schwache tödtet. Die strafbare Margarethe wird schwanger, ihre Schande wird offenbar; im Stadtviertel, wo sie wohnt, zeigt jeder mit dem Finger auf sie. Die Entehrung scheint für Personen von hohem Rang ein größeres Uebel zu seyn, und gleichwohl fürchtet sie, in der Regel, das Volk mehr als die Vornehmen. Für Menschen, die für nichts den Umweg und die feinen Wendungen der Worte haben, ist alles so schneidend, so durchfahrend, so unersetzlich. Göthe weiß diese Volkssitten, die uns so nahe und zugleich so weit von uns liegen, aufs bewundernswürdigste aufzufassen; er besitzt im höchsten Grade die seltne Kunst, in der

Darstellung von tausend verschiedenartigen Naturen immer vollkommen natürlich zu seyn.

Valentin, ein Soldat, Margarethens Bruder, kommt aus dem Kriege zurück, will seine Schwester besuchen, und erfährt ihre Schande. Den Schmerz der ihn peinigt, die Schmach die auf ihn zurückfällt und ihn schamroth macht, drückt er, zugleich rauh und rührend, in heftigen Reden aus.

Der im Aeussern harte, im Innern weichherzige Mann, erregt immer ein unerwartetes stechendes Mitgefühl. Göthe malt mit unnachahmlicher Wahrheit den Muth, den ein Krieger dem moralischen Schmerz entgegenstellen kann, dem neuen innern Feinde, der zum erstenmale ihm gegenübersteht, und gegen den er das Schwert nicht ziehen darf. Endlich ergreift ihn das Bedürfniß der Rache, und wiegelt alle Gefühle, die ihn innerlich verzehren, zur äußern Handlung auf. Er begegnet Mephistopheles und Fausten im Augenblick, wo beide seiner Schwester ein Abendständchen bringen. Valentin fordert Fausten, sie schlagen sich; der Bruder wird tödtlich verwundet. Die Beiden machen sich aus dem Staube, um der Wuth des dazukommenden Volks zu entgehen.

Margarethe eilt herbei, frägt nach dem, der blutend auf dem Boden liegt. Die Umstehenden antworten strafend: „deiner Mutter Sohn!“ Ihr sterbender Bruder macht ihr die entsetzlichsten Vorwürfe, die, in einer Sprache ausgedrückt, vor welcher sich zarte Ohren verschließen, der Unglücklichen das Herz brechen. Die Würde der Tragödie verstattet nicht, die Dolche der Natur so tief einzubohren.

Mephistopheles zwingt Faust, die Stadt zu verlassen; des Elenden Verzweiflung, als er von Mar-

garethen scheidet, macht ihn wieder des Mitleids werth.

Faust.

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?
Laß mich an ihrer Brust erwarmen!
Fühl' ich nicht immer ihre Noth?
Bin ich der Flüchtling nicht? Der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh?
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen braus'te
Begierig wüthend nach dem Abgrund zu.
Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich der Gottverhaßte, hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte
Und sie zu Trümmern schlug!
Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen,
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn!

Wahrhaft teuflisch ist die Bitterkeit und Eiskälte, die in Mephistopheles Antwort liegt.

Mephistopheles.

Wie's wieder siedet, wieder glüht!
Geh' ein und tröste sie, du Thor!
Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht,
Stellt er sich gleich das Ende vor.
Es lebe wer sich tapfer hält!
Du bist doch sonst so ziemlich eingeteufelt.
Nichts abgeschmackters find' ich auf der Welt,
Als einen Teufel der verzweifelt.

Margarethe geht allein in die Kirche, ihren einzigen Zufluchtsort; eine unzählbare Menge füllt die Hallen an; es ist gerade das Todtenamt. Ihr Angesicht ist mit einem Schleier bedeckt; sie betet voll Inbrunst; aber im Augenblicke, da sie sich

schmeichelt, Erbarmen im Himmel zu finden, raunt ihr der böse Geist halblaut in die Ohren:

Böser Geist.

Wie anders Gretchen, war dirs
Als du noch voll Unschuld
Hier zum Altar trat'st,
Aus dem vergriffnen Büchelchen
Gebete lalltest,
Halb Kinderspiele,
Halb Gott im Herzen!
Gretchen!
Wo steht dein Kopf?
In deinem Herzen,
Welche Missethat?
Bet'st du für deiner Mutter Seele? Die
Durch dich zur langen, langen Pein hinüberschlief.
— Und unter deinem Herzen
Regt sich's nicht quillend schon,
Und ängstet dich und sich
Mit ahndungsvoller Gegenwart?

Gretchen.

Weh! Weh!
Wär' ich der Gedanken los,
Die mir herüber und hinüber gehen
Wider mich!

Chor.

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla.

(Orgelton.)

Böser Geist.

Grimm faßt dich!
Die Posaune tönt!
Die Gräber beben!
Und dein Herz,
Aus Aschenruh'
Zu Flammenqualen
Wieder aufgeschaffen,
Bebt auf!

Gretchen.

Wär' ich hier weg!
Mir ist als ob die Orgel mir
Den Athem versetzte,
Gesang mein Herz
Im Tiefsten löste.

Chor.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet adparebit,
Nil inultum remanebit.

Gretchen.

Mir wird so eng'!
Die Mauer-Pfeiler
Befangen mich!
Das Gewölbe
Drängt mich! — Luft!

Böser Geist.

Verbirg' dich! Sünd' und Schande
Bleibt nicht verborgen.
Luft? Licht?
Weh dir!

Chor.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus.

Böser Geist.

Ihr Antlitz wenden
Verklärte von dir ab.
Die Hände dir zu reichen,
Schauert's den Reinen.
Weh!

Chor.

Quid sum miser tunc dicturus?

Gretchen.

Nachbarin! Euer Fläschchen! —

(sie fällt in Ohnmacht.)

Welcher Auftritt! Die Unglückliche findet die Verzweiflung an eben der Stätte, wo sie Hoffnung und Trost suchte; die ganze Schaar der Gläubigen betet mit Zuversicht zu Gott; sie allein, die Unglückselige, muß im Tempel der Gottheit die Stimme der Hölle hören. Die strengen Worte des heiligen Gesangs werden von der unversöhnlichen Bosheit des bösen Geistes gegen sie erklärt und erläutert. Welche Verwirrung in ihrem Herzen! welche Last von Qualen auf diesem schwachen armen Kopf? und wie groß ist das Talent des Dichters, welcher mit solchen Farben und Zügen dem Auge der Einbildungskraft die Augenblicke vormalen kann, wo das Leben eine so zu sagen düstre Flamme in uns anfacht, und über unsre flüchtigen Tage den gräßlichen Wiederschein der ewigen Höllenstrafen verbreitet!

Mephistopheles fährt in der Walpurgisnacht mit Faust übers Harzgebirge nach dem Brocken auf den Hexentanz, um ihn von seinen Grillen zu zerstreuen. Hier entwickelt sich ein Auftritt, von dem es unmöglich ist, einen Begriff zu geben, obschon er eine Menge der Aufbewahrung werther Einfälle enthält; diese Hexennacht ist das wahre Saturnalienfest des Witzes. Der Gang des Stücks wird durch ein Intermezzo aufgehalten, und je greller die Situation ist, desto unmöglicher ist es, sich so ganz den Dichtungen des Genies zu unterwerfen, sobald sie das Interesse des Stücks so plötzlich unterbrechen. Aber mitten im Strudel von allem was man nur denken und sagen kann, mitten unter den Bildern und Einfällen, die sich

überwälzen, sich verwirren, und in die Abgründe zurückzustürzen scheinen, aus welchen die Vernunft sie zog, entwächst ein Umstand, der sich auf eine schaudernde Weise an die Hauptsituation anschließt. Durch den Zauber der Hexen tritt eine Menge Bilder aus der Nacht hervor. Mit einemmal rückt Faust dem Mephistopheles näher, und spricht zu ihm:

Mephistò, siehst du dort
Ein blasses schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschloßnen Füßen zu gehen.
Ich muß bekennen, daß mir däucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht.

Mephistopheles.

Laß das nur stehn. Dabei wird niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen, ist nicht gut,
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt;
Von der Meduse hast du ja gehört.

Faust.

Fürwahr es sind die Augen einer Todten,
Die eine liebende Hand nicht schloß.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süße Leib, den ich genoß.

Mephistopheles.

Das ist die Zauberei, du leicht verführter Thor!
Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.

Faust.

Welch' eine Wonne! welch' ein Leiden!
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
Wie sonderbar muß diesen schönen Hals
Ein einfach rothes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!

Mephistopheles.

Ganz recht! Ich seh' es ebenfalls. —
Nur immer diese Lust zum Wahn!
Komm dort das Hügelchen herau,
Hier ists so luftig wie im Prater ꝛc.

Faust erfährt, daß Margarethe ihr Kind ermordet hat, um der Schande zu entfliehen. Ihr Verbrechen ist an den Tag gekommen; sie sitzt im Gefängnisse, und soll morgen auf dem Blutgerüst büßen. Faust flucht wüthend dem Mephistopheles. Dieser bleibt kalt, wirft die Schuld auf Faust zurück, und erinnert ihn daran, daß er zuerst das Böse gewollt, ihn zu Hülfe gerufen, folglich alles auf seinen Wunsch und sein Geheiß geschehen sey. Ueber Faust als den Mörder von Margarethens Bruder war das Todesurtheil verhängt. Gleichwohl schleicht er sich heimlich in die Stadt, und erhält von Mephistopheles, mit dem er sich wieder ausgesöhnt, die Mittel Margarethen zu befreien.

Er dringt des Nachts in ihr Gefängniß, nachdem er sich die Schlüssel zu verschaffen gewußt, hört sie von weitem ein Lied singen, daß ihre Geisteszerrüttung zu erkennen giebt. Die Worte des Liedes sind pöbelhaft, und Margarethe war immer so rein und zartsinnig von Natur gewesen. Man stellt gewöhnlich die Wahnsinnigen als solche dar, die mit der Narrheit das Schickliche beibehalten wollen und können, als solche, die sich bloß dadurch von den andern unterscheiden, daß sie die angefangenen Sätze nicht vollenden, und den Faden der Gedanken zur Unzeit abbrechen. Das ist aber falsch, und nicht nach dem Leben gezeichnet. Die wahre Geisteszerrüttung zeigt sich gewöhnlich unter Formen, die der Ursache dieser Zustände völ-

lig fremd sind; und die Lustigkeit der Unglücklichen zerreißt das Herz weit mehr als der Ausdruck ihrer Schmerzen.

Faust tritt in das Gefängniß. Margarethe glaubt, man hole sie ab zum Richtplatze.

Margarethe (sich auf dem Lager verbergend).

Weh! Weh! Sie kommen. Bittrer Tod!

Faust (leise).

Still! Still! ich komme dich zu befreien.

Margarethe (sich vor ihn hinwälzend).

Bist du ein Mensch, so fühle meine Noth.

Faust.

Du wirst die Wachten aus dem Schlafe schreyen!

(Er faßt die Ketten, sie aufzuschließen.)

Margarethe (auf den Knieen).

Wer hat dir Henker diese Macht
Ueber mich gegeben!
Du holst mich schon um Mitternacht.
Erbarme dich und laß mich leben!
Ist's morgen früh nicht zeitig genung?
(sie steht auf.)
Bin ich doch noch so jung, so jung!
Und soll schon sterben!
Schön war ich auch, und das war mein Verderben.
Nah war der Freund, nun ist er weit,
Zerrissen liegt der Kranz, die Blumen zerstreut.
Fasse mich nicht so gewaltsam an!
Schone mich! Was hab' ich dir gethan?
Laß mich nicht vergebens flehen,
Hab' ich dich doch mein Tage nicht gesehen!

Faust.

Werd' ich den Jammer überstehen!

Margarethe.

Ich bin nun ganz in deiner Macht.
Laß mich nur erst das Kind noch tränken.
Ich herzt' es diese ganze Nacht;

Sie nahmen mir's um mich zu kränken
Und sagen nun, ich hätt' es umgebracht.
Und niemals werd ich wieder froh.
Sie singen Lieder auf mich! Es ist bös von den Leuten!
Ein altes Mährchen endigt so,
Wer heißt sie's deuten?

Faust (wirft sich nieder).

Ein Liebender liegt dir zu Füßen
Die Jammerknechtschaft aufzuschließen.

Margarethe (wirft sich zu ihm).

O laß uns knien, die Heilgen anzurufen!
Sieh! unter diesen Stufen,
Unter der Schwelle
Siedet die Hölle!
Der Böse,
Mit furchtbarem Grimme,
Macht ein Getöse!

Faust (laut).

Gretchen! Gretchen!

Margarethe (aufmerksam).

Das war des Freundes Stimme!
(Sie springt auf. Die Ketten fallen ab.)
Wo ist er? ich hab' ihn rufen hören.
Ich bin frey! mir soll niemand wehren.
An seinen Hals will ich fliegen,
An seinem Busen liegen!
Er rief Gretchen! Er stand auf der Schwelle.
Mitten durchs Heulen und Klappen der Hölle.
Durch den grimmigen, teuflischen Hohn,
Erkannt' ich den süßen, den liebenden Ton.

Faust.

Ich bin's!

Margarethe.

Du bist's! O sag' es noch einmal!
(ihn fassend.)
Er ist's! Er ist's! Wohin ist alle Qual?
Wohin die Angst des Kerkers? der Ketten?
Du bist's! Kommst mich zu retten.

Ich

Ich bin gerettet! —
Schon ist die Straße wieder da,
Auf der ich dich zum erstenmale sah
Und der heitere Garten,
Wo ich und Marthe deiner warten.

Faust (fortstrebend).

Komm mit! Komm mit!

Margarethe.

O weile!
Weil' ich doch so gern wo du weilest.
(liebkosend.)

Faust.

Eile!
Wenn du nicht eilest,
Werden wir's theuer büßen müssen.

Margarethe.

Wie? du kannst nicht mehr küssen?
Mein Freund, so kurz von mir entfernt,
Und hast's Küssen verlernt?
Warum wird mir an deinem Halse so bang?
Wenn sonst von deinen Worten, deinen Blicken,
Ein ganzer Himmel mich überdrang,
Und du mich küßtest als wolltest du mich ersticken.
Küsse mich!
Sonst küss' ich dich!
(Sie umfaßt ihn.)
O weh! deine Lippen sind kalt,
Sind stumm.
Wo ist dein Lieben
Geblieben?
Wer brachte mich drum?
(sie wendet sich von ihm.)

Faust.

Komm! Folge mir! Liebchen fasse Muth!
Ich herze dich mit tausendfacher Glut,
Nur folge mir! Ich bitte dich nur dieß!

Margarethe (zu ihm gewendet).

Und bist du's denn? Und bist du's auch gewiß.

Faust.

Ich bin's! Komm mit!

Margarethe.

Du machst die Fesseln los,
Nimmst wieder mich in deinen Schoos.
Wie kommt es, daß du dich vor mir nicht scheust? —
Und weißt du denn, mein Freund, wen du befreyst?

Faust.

Komm! komm! schon weicht die tiefe Nacht.

Margarethe.

Meine Mutter hab' ich umgebracht,
Mein Kind hab' ich ertränkt.
War es nicht dir und mir geschenkt?
Dir auch — Du bist's! ich glaub' es kaum!
Gieb deine Hand! Es ist kein Traum!
Deine liebe Hand! — Ach aber sie ist feucht!
Wische sie ab! Wie mich däucht
Ist Blut dran.
Ach Gott! was hast du gethan!
Stecke den Degen ein,
Ich bitte dich drum!

Faust.

Laß das Vergang'ne vergangen seyn,
Du bringst mich um.

Margarethe.

Nein, du mußt übrig bleiben!
Ich will dir die Gräber beschreiben,
Für die mußt du sorgen
Gleich morgen,
Der Mutter den besten Platz geben,
Meinen Bruder so gleich darneben,
Mich ein wenig bei Seit',
Nur nicht gar zu weit!
Und das Kleine mir an die rechte Brust.
Niemand wird sonst bei mir liegen! —
Mich an deine Seite zu schmiegen

Das war ein süßes, ein holdes Glück!
Aber es will mir nicht mehr gelingen,
Mir ist's als müßt' ich mich zu dir zwingen,
Als stießest du mich von dir zurück.
Und doch bist du's und blickst so gut und fromm.

Faust.

Fühlst du daß ich es bin, so komm!

Margarethe.

Dahinaus?

Faust.

In's Freye.

Margarethe.

Ist das Grab drauß',
Lauert der Tod; so komm!
Von hier in's ewige Ruhebett
Und weiter keinen Schritt
Du gehst nun fort? O Heinrich könnt ich mit!

Faust.

Du kannst! So wolle nur! die Thür steht offen.

Margarethe.

Ich darf nicht fort; für mich ist nichts zu hoffen.
Was hilft es fliehn? sie lauern doch mir auf.
Es ist so elend betteln müssen,
Und noch dazu mit bösem Gewissen!
Es ist so elend in der Fremde schweifen
Und sie werden mich doch ergreifen!

Faust.

Ich bleib' bei dir.

Margarethe.

Geschwind! Geschwind!
Rette dein armes Kind.
Fort! immer den Weg
Am Bach hinauf,
Ueber den Steg,
In den Wald hinein,
Links wo die Planke steht,

Faß' es nur gleich!
Es will sich heben,
Es zappelt noch,
Rette! rette!

Faust.

Besinne dich doch!
Nur einen Schritt, so bist du frey!

Margarethe.

Wären wir nur den Berg vorbey!
Da sitzt meine Mutter auf einem Stein,
Er faßt mich kalt beym Schopfe!
Da sitzt meine Mutter auf einem Stein
Und wackelt mit dem Kopfe;
Sie winkt nicht, sie nickt nicht, der Kopf ist ihr schwer,
Sie schlief so lange, sie wacht nicht mehr.
Sie schlief, damit wir uns freuten.
Es waren glückliche Zeiten!

Faust.

Hilft hier kein Flehen, hilft kein Sagen;
So wag' ich's dich hinweg zu tragen.

Margarethe.

Laß mich! Nein, ich leide keine Gewalt!
Fasse mich nicht so mörderisch an!
Sonst hab' ich dir ja alles zu lieb gethan.

Faust.

Der Tag graut! Liebchen! Liebchen!

Margarethe.

Tag! Ja es wird Tag! der letzte Tag dringt herein!
Mein Hochzeittag sollt' es seyn!
Sag Niemand daß du schon bei Gretchen warst.
Weh meinem Kranze!
Es ist eben geschehn!
Wir werden uns wiedersehn;
Aber nicht beym Tanze.
Die Menge drängt sich, man hört sie nicht.
Der Platz, die Gassen
Können sie nicht fassen,
Die Glocke ruft, das Stäbchen bricht.

Wie sie mich binden und packen!
Zum Blutstuhl bin ich schon entrückt.
Schon zuckt nach jedem Nacken
Die Schärfe die nach meinem zückt.
Stumm liegt die Welt wie das Grab!

Faust.

O wär' ich nie geboren!

Mephistopheles (erscheint draußen).

Auf! oder ihr seyd verloren.
Unnützes Zagen! Zaudern und Plaudern!
Meine Pferde schaudern,
Der Morgen dämmert auf.

Margarethe.

Was steigt aus dem Boden herauf?
Der! der! Schicke ihn fort!
Was will der an dem heiligen Ort?
Er will mich!

Faust.

Du sollst leben!

Margarethe.

Gericht Gottes! dir hab' ich mich übergeben!

Mephistopheles (zu Faust).

Komm! komm! Ich lasse dich mit ihr im Stich.

Margarethe.

Dein bin ich Vater! rette mich!
Ihr Engel! Ihr heiligen Schaaren
Lagert euch umher, mich zu bewahren!
Heinrich! Mir grauts vor dir.

Mephistopheles.

Sie ist gerichtet!

Stimme (von oben).

Ist gerettet!

Mephistopheles (zu Faust).

Her zu mir! (verschwindet mit Faust.)

Stimme (von innen, verhallend).
Heinrich! Heinrich!

Mit diesen Worten bricht das Stück ab. Die doppelte Absicht des Dichters ist unstreitig, daß Gretchen sterbe, und daß Gott ihr Verzeihung angedeihen lasse; daß Faust sein Leben rette, aber seiner Seele verlustig gehe.

Die Einbildungskraft muß in meiner Zergliederung von Faust den Reiz ergänzen, den die schöne Poesie über das ganze Stück verbreitet. In der Verskunst liegt immer ein allgemein anerkanntes, von dem Gegenstand, auf welchen man sie anwendet, ganz unabhängiges Verdienst. In Göthes Faust verändert sich der Rhythmus beständig nach der Lage, und die daraus entstehende glänzende Mannigfaltigkeit ist bewundernswürdig. Die deutsche Sprache ist der Zusammensetzungen weit mächtiger als die französische. Göthe scheint sie insgesamt benutzt zu haben, um mit Tönen, wie mit Bildern, die seltene Ueberspannung von Ironie und Schwärmerei, von Traurigkeit und guter Laune auszudrücken, die ihm in diesem Werke zur Seite standen. Es hieße in der That zu viel Naivheit verrathen, wenn man voraussetzen wollte, ein Mann wie Göthe, wisse und fühle nicht die Fehler wider den guten Geschmack, die man seinem Stücke vorwerfen kann; aber es verlohnt sich der Mühe, die Beweggründe aufzufinden, die ihn vermocht haben, diese Fehler, ich will nicht sagen, stehen zu lassen, sondern vorsätzlich hinein zu arbeiten.

Göthe hat sich in diesem Spiele keiner bisherigen Gattung unterworfen; es ist weder eine Tragödie, noch ein Roman. Er hat sich vorgenommen, in seinem Machwerke jeden nüchternen Gang

im Denken abzuschwören; man würde Aehnlichkeit mit dem Geiste des Aristophanes finden, wenn Shakespeares Pathos nicht Schönheiten ganz anderer Art hineinflöchte. Faust erregt Staunen, Rührung, sogar Thränen; läßt aber kein sanftes Gefühl in der Seele zurück. Zwar wird der Eigendünkel und das Laster schrecklich bestraft; gleichwohl fühlt man in dieser Strafe nicht die wohlthätige Hand des Zuchtmeisters. Man sollte vielmehr glauben, das böse Princip selbst richte die Rache wider das Verbrechen, das es begehen hieß; und die Gewissensqual, wie sie hier geschildert wird, scheint, eben so wie die Vergehung, auf die sie folgt, aus der Hölle zu entspringen.

Der Glaube an böse Geister findet sich in vielen Dichtungen der Deutschen; die Natur des Nordens stimmt ganz zu dieser ängstlichen Gemüthsart. Es ist in Deutschland bei weitem nicht so lächerlich, wie es in Frankreich seyn würde, sich des Teufels in Dichtungen zu bedienen. In so fern wir dergleichen Ideen aus dem literarischen Gesichtspunkt betrachten, bleibt es ausgemacht, daß unsre Einbildungskraft sich etwas bildlich darstellt, was dem Begriffe eines bösen Geistes, entweder im menschlichen Herzen, oder in der Natur, entspricht. Der Mensch thut oft das Böse auf eine so zu sagen uneigennützige Weise, ohne Zweck, ja selbst in zweckwidriger Hinsicht, bloß um eine gewisse innere Bitterkeit zu befriedigen, die das Bedürfniß zu schaden in ihm rege macht. Neben den Gottheiten des Heidenthums gab es andre Gottheiten aus dem Titanengeschlechte; diese stellten die empörten Kräfte der Natur vor. Eben so sollte man dafür halten, daß die bösen Neigungen des Gemüths in der Gestalt der bösen Geister personificirt werden.

Es ist unmöglich, Faust zu lesen, ohne daß er das Denken auf tausenderlei Weise anrege; man streitet sich mit dem Verfasser herum; man klagt ihn an; man spricht ihn los; er giebt über alles zu denken, giebt, um mich des Ausdrucks eines naiven Gelehrten des Mittelalters zu bedienen — nachzudenken über alles, und über noch etwas mehr*). Der Tadel, dem ein Werk dieser Art ausgesetzt seyn muß, ist vorher zu sehen; oder, besser zu sagen, die Gattung eines Werks dieser Art, ist es, die den Tadel noch mehr auffordert, als die Ausführung; denn eine solche Composition kann nur als ein Traum beurtheilt werden; und sollte der gute Geschmack beständig an der elfenbeinernen Thüre der Träume Wache halten, um jeden derselben in die verabredete Form zu zwängen, so würden sie selten die Einbildungskraft treffen.

Uebrigens ist Faust keinesweges ein gutes Muster. Man mag das Werk als das Resultat der Verirrung des Verstandes oder der Sättigung der Vernunft ansehen; so viel ist gewiß: es ist zu wünschen, daß sich dergleichen Erscheinungen nicht vervielfältigen; wenn aber ein Genie, wie Göthe's, alle Fesseln von sich wirft, drängen sich ihm die Gedanken in solcher Fülle entgegen, daß sie von allen Seiten die Gränzsteine der Kunst überschreiten und umstürzen.

---

*) De omnibus rebus et quibusdam aliis.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Staël

Deutschland

Bd.: 2,1

Berlin (1814)

Res/Germ.g. 647 p-2,1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10918904-1